غالي شكري

ثورة المعتزل

دراسة في أدب توفيق الحكيم

• الطبعة الأولى ١٩٦٦
• الغلاف - بريشة مكرم حنين

ثورة المعتزل ١

◆ الناشر: مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٦

■ إلى السندباد المصري
○ الدكتور حسين فوزي

▪ مـــدخـــل

الأولى للمنهج العلمى فى فكرنا الحديث . واللحظات الأولى تتسم دائماً بالحماس المفرط والمبالغة المسرفة،وهى من سمات الحرص على « إيمان ما» تمكنت جذوره فى القلب والعقل حتى خيِّل لى أننى عثرت على المفتاح السحرى لحل ألغاز الوجود وفك طلاسم الكون . وإنتاج تلك المرحلة كلها يتصف أولا بهذا النوع من الارتياح والثقة ، وهى تتضح فى درجة الإطلاق والتعميم والحسم التى تتفاوت حقاً من عمل إلى آخر ، ولكنها فى النهاية تشكل طريقاً ما إلى فهم المنهج العلمى أقرب ما يكون إلى الطريق الميتافيزيقى أو الطريق الوجدانى العاطفى ؛ وإن شئت فسمِّه مزيجاً من الميتافيزيقا والعاطفة !

كيف تم ذلك ؟ كيف يمكن أن يجمع الكاتب بين طريقين متناقضين فى وقت واحد ؟ إننا لن نستطيع أن نفهم الأمر على النحو الصحيح إلاّ إذا وضعنا أيدينا على أسرار عملية التفاعل بين الفكر والواقع بشكل عام ، وبين المفكر وواقعه بشكل خاص .

ولعله من الملاحظات الشخصية التى تؤكد ضرورة طرح القضية على هذا النحو ، هو أن إنتاج تلك المرحلة الأولى فى حياتى الأدبية قد نال استحساناً بصورة من الصور من أغلب الأدباء « المجايلين » لسنى ، وهذا يعنى أن تلك الكتابات كانت تشبع فيهم نزوعاً معيناً يشبه ذلك النزوع الذى تولد فى نفسى قبيل أن أبلغ العشرين . وهو نزوع الجيل الذى ولد فيما بين الحربين العالميتين ، فى سنوات الدمار الاقتصادى الشامل ، والانهيار السياسى والتحلل الاجتماعى ، حتى لم يعد هناك أمل سوى ذلك النور القادم من الشرق ، من بين نيران أول ثورة اشتراكية فى العالم .

وبقدر ما أصبحت الاشتراكية — فى القرب منها أو البعد عنها — معياراً أميناً صادقاً لضمير هذا العصر ، بقدر ما التهبت قلوبنا الغضة ترحيباً بهذا

لا أدرى متى حدث ذلك على وجه التحديد ، حين تأملت ظاهرة غريبة فى حياتى الأدبية ، وهى أن موقفى من أدب توفيق الحكيم يتسم بسلبية واضحة. فإننى لم أكتب عنه مقالاً واحداً ، ولم أكن أقرأ له بانتظام ، وإنما كنت أتابع من إنتاجه تلك الأعمال التى تثير الشغب بين النقاد . والحق أننى كثيراً ما ملت إلى الجناح النقدى المعادى للحكيم فى اتجاهه الفكرى ، وكثيراً أيضاً ما اتخذت موقف اللامبالاة من أعمال هذا الفنان الغارق إلى أذنيه — فى تصورى حينذاك — فى دنيا المطلقات المجردة بعيداً عن الواقع اليومى لحياة الشعب فى بلادى .

أستطيع أن أقول إن هذا الموقف أخذ من عمرى عشر سنوات كاملة تبدأ حوالى عام ١٩٥٢ . وهى الفترة التى عبَّرت عن نفسها فى كتابى « سلامة موسى وأزمة الضمير العربى » ومقدمة « أزمة الجنس فى القصة العربية » ومعظم فصول « كلمات من الجزيرة المهجورة » . وكلها تعبِّر عن لحظة الاكتشاف

الأمل العظيم ، وأمسى النضال من أجل الاشتراكية لكى تعم بلادنا والعالم ، هو غذاؤنا اليومى ، بل هو قضية حياتنا أو موتنا . وبقدر ما تحتوى الاشتراكية على جانبها الإنسانى ، تحتوى أيضاً على جانبها العلمى ، بغير أن تتناقض إنسانيتها مع قوانينها العلمية ، بل إن هذه القوانين لم تكن إلا اكتشافاً لإنسانية الإنسان .

واتسعت القلوب الصغيرة بين ضلوع أبناء جيلى للجانب الإنسانى وضاقت عقولنا الصغيرة عن استيعاب جانبها العلمى . وكان طبيعياً لذلك أن يتعاظم حماسنا وأن تقل معرفتنا ، ومن ثم كان طبيعياً أن يتسلل إلينا الجمود العقائدى فى يسر ولين ، وأن يتحول المنهج العلمى من حيث المضمون إلى فكرة ميتافيزيقية تلبى احتياجات الحس الدينى الواثق المطمئن ، ومن حيث الشكل إلى وجدان عاطفى يجسد عذاب الحرمان الطويل الذى عانيناه — فى غالبيتنا — أثناء طفولتنا ، وكنا ما نزال نعانيه فى صبانا وشبابنا . لقد تكاتفت حقاً ظروف عديدة مريرة فى خنق الاشتراكية والفكر العلمى ، كما تضافرت ظروف أخرى فى خنقنا نحن ، وهكذا تجسَّم الخلل فى أجهزة الإرسال والاستقبال على السواء .

كانت الاشتراكية والفكر العلمى يعانيان من ويلات الحصار الاستعمارى الذى يطوِّق الفكر والتجربة أو النظرية والتطبيق بسياج يحول بينهما وبين الشمس . لذلك ضاقَّت طريقها حيناً ناحية اليسار وحيناً ناحية اليمين ، ولكن الحصيلة الختامية كانت النظام الستالينى . وهو تورم يسارى فى ظهر الحركة الاشتراكية ، حماها زمناً طويلاً من غائلة التطويق الاستعمارى المحكم ، وعوَّقها زمناً آخر لم يكتب له البقاء الطويل . وفى كلا الحالين لم تنج الاشتراكية من آثار عبادة الفرد والانغلاق على الذات والابتعاد إلى حد كبير عن حركة الفكر العالمى المعاصر بكل ما يشتمل عليه هذا الفكر من محاولات جديدة لفهم العالم .

أما نحن أبناء ما بين الحربين فقد تلقينا تراث الانحراف اليسارى فى التجربة العالمية مع ظروف جديدة تماماً على عالمنا المعاصر فقد ظهر النظام الاشتراكى كقوة عالمية لها خطرها فى الثقل العالمى ، وتطورت العلوم الحديثة فدخلت الإنسانية عصراً تاريخياً جديداً هو عصر الفضاء ، وظفرت معظم بقاع الكرة الأرضية باستقلالها، ولم تعد البرجوازيات الوطنية تلقى بعلم الاستقلال فى الوحل، لم يعد من المحتم أن تخون الثورة ، بل راحت توالى اجتهاداتها فى خلق تجربة اجتماعية جديدة تقهر بها رواسب التخلف والقهر الأجنبى معاً . ولم تجد أمامها سوى حل واحد هو الاشتراكية . ولكن الطريق إلى هذه الاشتراكية لم يعد واحداً . أضحت هناك طرق عديدة ووسائل عديدة إلى الاشتراكية ، كشفها الالتحام الوطنى مع الواقع الاجتماعى المتطور والمناخ الحضارى المتقدم فى عالمنا المعاصر . هكذا ووجه الجيل الثورى الجديد بظاهرة نوعية مختلفة عن ظواهر العالم القديم الذى أثمر المسلمات الرئيسية والتفصيلية فى مقولات الفكر العلمى . ولم تكن مقومات القدرة على الخلق والكشف فى مستوى الحصيلة النظرية والتطبيقية من الفكر العلمى الوافد علينا إبان انحرافه اليسارى . كانت حصيلتنا من التضخم اليسارى أكبر من أن تناضلها قدرتنا على الابتكار . كذلك لم تكن هذه القدرة فى مستوى التخلف الحضارى والتقاليد غير الديموقراطية التى تزينت بها بلادنا منذ عصور الإنحطاط . كانت حصيلتنا من التخلف والقهر أكبر من أن تناضلها قدرتنا على الابتكار .

وهكذا استجبنا للتحديدات المسبقة فى ظل ظروفنا المريرة ، ظروف التخلف والفوضى الحضارية والقهر الأجنبى . لم نستطع أن نتلبس بروح الفكر العلمى ونضيف إليه أبعاداً جديدة مستقاة من واقع التجربة الجديدة، وإنما تورطنا فى أحبولة الشكل والمظهر دون أن نتعمق المضمون والجوهر . لهذا السبب قلت إننا فى السياسة وفى غيرها من العلوم الإنسانية ، كنا أقرب إلى الفهم الميتافيزيقى للمنهج العلمى ، وأقرب إلى الوجدان العاطفى ، أو إلى ذلك المزيج المركب من

الميتافيزيقا والعاطفة . كانت حالتنا بالضبط هى حالة انفصال بين الشكل والمضمون، حالة التقوقع داخل النصوص بين الحروف الميتة دون الولوج إلى عالم التجربة الحية التى صاغتها هذه النصوص ، التجربة التى أعطت الحروف حياتها وحيويتها وبالتالى مرونتها وقابليتها لكل ما يضيفه « الخاص » إلى « العام » من سمات تثرى النظرية والتطبيق جميعاً .

ولقد أدى انفصال الشكل عن المضمون إلى ازدواجات فكرية غاية فى الخطورة بين الأجيال المناضلة تحت راية الفكر الاشتراكى . فقد تعددت الطرق اللاعلمية لفهم المنهج العلمى ، وأصبحنا نرى من يمارس أسلوباً براجماتيا أو ميكيافيليا أو مسيحياً فى تطبيق قواعد الفكر العلمى . ولم تكن النتيجة فى مجال الفكر وفى مجال الواقع على السواء إلا مجموعة من الأخطاء تؤدى إلى مجموعة جديدة من الأخطاء التى تولد بدورها أخطاء جديدة وهكذا . وكانت النتيجة بطبيعة الحال هى العزلة الكاملة عن تطورات العالم المعاصر ودلالات هذا التطور فى ميدان الفكر العلمى ، وانعكاسات الثورات النظرية والتطبيقية على واقعنا المحلى وتجربتنا الخاصة .

هذه العزلة وحدها بكل ما تملك من مظاهر التفتت والانطواء وأحياناً اليأس ، هى الحافة التى أيقظت أقدامنا على مدى التهرؤ المنهجى فى أرضنا الفكرية . ولكن بمقدار ما كانت حالتنا عليه من سوء بالغ ، دبت اليقظة الثورية فى أوصالنا تغير حياتنا رأساً على عقب . ليس فى السياسة فحسب ، بل فى كافة مسارب وجودنا . انزاح عن كاهلنا عبء الانحراف اليسارى الذى أفقدنا القدرة على الرؤية الصحيحة ، وأصبحت ثورتنا فى وعينا وذاكرتنا التاريخية ثورة رائدة فى تاريخ الشعوب ، لأنها الثورة الأولى فى التاريخ المعاصر التى تقوم بها القوات المسلحة لمصلحة القوى الوطنية . وتغيرت معالم خطوات

الثورة فى نظرنا . وأمست خطوات القيـادة الوطنية فى الطريق الطويل نحو الاشتراكية العلمية .

ولقد كان اتضاح الرؤية فى جوهره إلتئاماً بين الشكل والمضمون للمنهج العلمى فى وعينا . بدأنا نتمثل روحه خطوة خطوة مع تمثل واقعنا وطبيعته . ولم تقتصر الرؤيا الواضحة على الفكر السياسى فحسب ، بل تجاوزته إلى آفاق حياتنا الفكرية كلها . وبعد أن كنا طيلة السنوات الماضية نطبق مقاييس الفكر العلمى على إنتاجنا الأدبى بصورة ميكانيكية تخلو من حرارة الخلق والاكتشاف ، تبلور اهتمامنا الرئيسى فى الحقل الأدبى فى نقطتين : الأولى هى الكشف عن طريقنا الخاص وما يتميز به من قوانين نوعية مفصَّلة تختلف بالضرورة عن القوانين التى تضبط الحركة الأدبية فى العالم الخارجى . والنقطة الثانية هى مراجعة كل ما أصدرناه من أحكام تقييمية على تاريخنا الأدبى . والنقطتان كلاهما يكملان بعضهما البعض . فالنقطة الأولى تبرهن — على سبيل المثال — أن كاتباً مثل نجيب محفوظ أو توفيق الحكيم ليس « كاتباً برجوازياً » وحسب ، إن ذلك التقييم التقليدى كان يجرنا فى أغلب الأحيان إلى صبغ إنتاج هذا الأديب أو ذاك بما اصطبغت به البرجوازية فى فكرنا من ألوان الوحل والخيانة . وبالتالى كانت هناك مجموعة من الكليشهات المعدة سلفاً لتصنيف الكتاب سياسياً واجتماعياً على ضوء الخريطة الفكرية السائدة على وعينا حينذاك . أما النقطة الثانية المتولدة من الأولى بالضرورة فهى إعادة تقييم هؤلاء المفكرين والفنانين الذين قد لا يدينون بما نؤمن به حقاً من خصائص الفكر الاشتراكى العلمى ، ولكنهم ينضوون بصورة أو بأخرى تحت لواء الثورة المعاصرة فى بلادنا . وبالتالى أصبح كاتب مثل نجيب محفوظ أو توفيق الحكيم ، مفكراً ثورياً بالرغم من تفاوت قربه أو بعده عن تفاصيل الفكرة الاشتراكية .



بل إن هاتين النقطتين يؤديان إلى دراسة مختلف الظواهر الفكرية فى أدبنا الحديث . مهما اتسمت هذه الظواهر بالسلب أو بالإيجاب ، ما دامت لها فاعلية مؤثرة فى الحركة الاجتماعية مباشرة ، أو فى محيط الحركة الأدبية وحدها . لذلك فقد حاولت منذ عام ١٩٦٢ أن أحدد لنفسى تخطيطاً جديداً يتسق مع تفكيرى الجديد . فأكملت تأليف كتابى « أزمة الجنس فى القصة العربية » الذى تناولت فيه بالنقد والتحليل إنتاج عشرة من كتابنا تختلف اتجاهاتهم الفكرية والأدبية اختلافاً كبيراً . وأنجزت خلال عامين كتابى « المنتمى » حول أدب نجيب محفوظ الذى صدر عام ١٩٦٤. وفى العام الذى يليه بدأت فى تأليف كتابى « معنى المأساة فى الرواية العربية » يتناول إنتاج عشرة آخرين من كتابنا . ثم جمعت بعض دراساتى النقدية والفكرية فى كتاب واحد هو « ثورة الفكر فى أدبنا الحديث » ، وكلها تؤرخ لهذه المرحلة الجديدة من مراحل تطورى الفكرى التى لا ريب أننى أجد لها بذورا فى بعض فصول « سلامة موسى » ومقدمة « أزمة الجنس » ولكنها لم تنبت بصورة أكثر وضوحاً إلا فى إنتاج السنوات الأربع الأخيرة . وليس هذا الكتاب « ثورة المعتزل » فى أدب توفيق الحكيم إلا نتاجاً لهذه المرحلة الجديدة .

فقد كان توفيق الحكيم فى تصورى السابق مجرد فنان منعزل يقضى عمره فى برج من العاج يتسلى بمعادلات رياضية تصوغ الكون والمجتمع والإنسان صياغات ذهنية مجردة . ثم التقيت مع أدب الحكيم لقاء جديدا ، فسَّر لى أشياء كثيرة ، كانت على درجة كبيرة من الغموض .

و « ثورة المعتزل » هو صورة بالحجم الطبيعى لهذا اللقاء الجديد مع أدب توفيق الحكيم ، فهو ليس كتابا أكاديميا بالمعنى الجامعى المتداول لهذه الكلمة . وإنما هو محاولة للإجابة على هذا السؤال : كيف يفكر الحكيم؟ إن القسم الأول هو الأساس النظرى الذى تعتمد عليه الإجابة فى القسمين

الآخرين . وهذا الجزء النظرى هو ثمرة تطورات المنهج العلمى من شبلى شميل وسلامه موسى ومفيد الشوباشى وعصام حفنى ناصف واسماعيل أدهم ومحمد مندور إلى محمود العالم ولويس عوض ومحمد أنيس وعبد العظيم أنيس وغيرهم من بناة فكرنا العلمى الحديث . فبالرغم من كافة أوجه السلب التى يمكن أن يحصيها المراقب لتاريخنا الفكرى على طريقة بناء المنهج العلمى فى حياتنا الفكرية، فإن مالاريب فيه أن استقرار هذا المنهج فى أرضنا هو أكبر المكاسب الثورية لنضال الاشتراكيين العلميين فى بلادنا . فقد استطاعوا أن يشقوا سبيلا لهذا المنهج الثورى بين ركامات المناهج الاستعمارية والغيبية على الرغم من قوة هذه المناهج المعادية للثورة، وسيطرة القوى الاجتماعية التى تؤيدها وتدعمها . وسوف يؤكد التاريخ هذه الحقيقة على مر العصور والأجيال، وهى أن الاشتراكيين العلميين فى مصر قد سجلوا كفاحا بطوليا لدرجة الاستشهاد من أجل ترسيخ قواعد المنهج العلمى وتسويده على بقية المناهج. وأنهم دون غيرهم هم الذين تمكنوا من إقصاء بقية المناهج المستوردة من الغرب الاستعمارى وأثبتوا لأكبر قطاع ممكن من المثقفين أن طبيعة أرضنا لا تستجيب لهذه الفلسفات جميعها لأنها نظرات جزئية لبعض فئات من برجوازية المجتمع الغربى ، ليس لها من نظائر فى مجتمعنا . أما الفلسفة العلمية فهى تتمتع بنظرة شاملة أصيلة للطبقة أو الفئات الثورية للنهاية . لذلك تغور جذورها فى أعماقنا وأعماق أرضنا .

إن القسم الأول وعنوانه « ثورة المعتزل فى البرج العاجى » ليس إلا متابعة لأفكار الحكيم النظرية التى طرحها فى مقالاته المتفرقة وكتبه ، على ضوء هذا المنهج العلمى . فقد حاولت فيه أن أجول مع الحكيم فى حياته الواقعية «رحلة العمر » ، وأن أتعرف على التيار الأدبى الذى يجرى معه «فنان الحياة » ،والتيار الفكرى العام الذى ينضوى تحت لوائه« راهب الفكر »، والنظام الفكرى الخاص الذى بناه « المفكر التعادلى »، وأخيرا القيم السياسية والاجتماعية التى

يدعو إليها « المفكر السياسى » . وليس هذا تصنيفاً أكاديمياً كما سنرى على الرغم من اشتمال كل فصل من هذه الفصول على التطور التاريخى لكل فكرة من الأفكار ، وإنما هو أقرب إلى صياغة القضايا الفكرية فى إطار من الحوار المفتوح بين الكاتب والقارىء والمنقود .

أما القسم الثانى « عودة الروح إلى الرواية المصرية » فهو إحدى ثمار الجهود المستمرة لتطبيقات المنهج العلمى فى النقد الروائى على يدى على الراعى وأنور المداوى وصلاح الدين ذهنى وغيرهم . هذا الجزء يحاول أن يتعرف على ما قامت به بعض أعمال الحكيم مثل «عودة الروح »و «عصفور من الشرق» و « يوميات نائب فى الأرياف » من دور ريادى خلاق فى تاريخ الرواية المصرية . بل ربما كان أثر الحكيم فى أدبنا الروائى يفوق أثره فى أدبنا المسرحى . لذلك فهذه الفصول الثلاثة ليست إلا إحاطة مفصّلة بالقيم الفنية والفكرية لكل من هذه الروايات، حتى نستنير بها فى رؤية « طريقنا الخاص » إلى خلق الرواية المصرية ، وما تتضمنه من سمات تتميز بها وحدها بحيث أنها استطاعت الإمتداد إلى إنتاجنا الروائى الحديث .

والقسم الثالث والأخير هو « موعد الحياة مع المسرح المصرى » محاولة أيضا لإثبات أن الدراما المصرية قد ولدت فى صورتها القريبة من التكامل بين أحضان « أهل الكهف » وما تلاها من أعمال الحكيم . ليس هذا إغفالا للتراث المسرحى السابق على توفيق الحكيم ، ولكن إعترافا بأهمية الدور التاريخى لهذا الفنان الذى انعطف بمسرحنا انعطافة جديدة فى النوع والكيفية لا فى الدرجة والمستوى فحسب . وكانت هذه الإنعطافة تحقيقا واعيا لمعنى الدراما فى صورتها القريبة من التكامل . فهى ليست ثورة على ما سبقها من تراث ، وإنما هى البداية الحقيقية لهذا التراث . ويحاول هذا القسم

كذلك ، أن يبحث عن الخطوط الفكرية للحكيم التى تبيناها فيما سبق بالقسم الأول ، يحاول إعادة اكتشافها فى أعماله المسرحية وكيفية تحققها الفنى . إلا أن « الفكر » فى مسرح توفيق الحكيم هو القيمة الأولى التى يتابعها الباحث بالكشف والتقييم ، فهو لا يتعرض للفن — بمعناه الضيق — إلا حين تضطره ظروف « الفكرة » التى يعرض لها بالتحليل . والحق أننى لا أفهم الفكر فى الفن على أنه المحتوى والإطار أو الشكل والمضمون . فلست أستطيع أن أتصور « الفن » مجرد وعاء من خزف اللفظ وأدوات التعبير ، كما أننى لست أستطيع أن أتصور « الفكر » مجرد مقولات فلسفية جامدة تشبه المعادلات الرياضية . يبدو أن هذه التصنيفات أمست صيغاً متخلفة فى النقد الأدبى ، بحيث أن الناقد والمفكر أصبحا شخصية واحدة فى أدبنا الحديث .

فإذا استطاع هذا الكتاب أن يحقق شيئاً نافعاً لقارئه ، فإن الفضل الأول يعود إلى هذه اليقظة الثورية التى دبت فى أوصال الفكر الاشتراكى العلمى فى بلادنا بحيث أضحى هذا الفكر قلعة الدفاع الأولى عن ثورتنا المعاصرة . وإذا لم يستطع ، فإن اللوم كله يقع على عاتق المؤلف الذى لم يحسن لقاءه الجديد مع أدب توفيق الحكيم .

يناير ١٩٦٦

القسم الأول

■ ثورة المعتزلــ فى البـرج العاجى

الفصل الأول
رحلة العمر

أدب الاعتراف من الأشكال الفنية الحديثة فى اللغة العربية . وبالرغم من ذلك فقد أضاف إلى تراثنا عـــدد لا بأس به من كبار كتابنا مجموعة هامة من الإعترافات التى تضىء الـكثير من الجوانب الخفية فى أدبهم أو حيــاتهم أو تاريخ بلادهم ، وقد تجتمع هذه كلها فى اعتراف واحد . وتتفاوت اعترافات أدبائنا من حيث درجة الإحاطة والصــدق والموضوعية كما تتفاوت من حيث فنيّتها و نوعية القالب الأدبى الذى أودعت فيه . فأيام طه حسين تختلف عن تربية سلامه موسى وكلاهما يختلف عن حياة أحمد أمين التى تختلف بدورها عن سبعينية ميخائيل نعيمة وزهرة عمر توفيق الحـكيم .

وإذا كان كتاب تربيــة سلامه موسى يستوعب أهم مشكلات العصر التاريخية، بينما يكاد توفيق الحـكيم فى« سجن العمر »و«زهرة العمر »أن ينحصر بين جدران الفن الذى رصد له حياته للدرجة التى تحول بيننا وبين أن نتعرف على ملامح التـكوين الاجتماعى للعصر الذى عاش فيه.. إلا أننا نستطيع أن نبرر الفارق

بين الكاتبين، بأن سلامه موسى كانت تعنيه القضايا الأكثر شمولا ، وإن انعكست على وجدانه الشخصى بتفاصيل موغلة فى الذاتية . بينما الحكيم كفنان كانت تستهويه التفاصيل الصغيرة أولا حتى يكتشف بذور الفن فى نفسه ، وهى سمات فردية غاية التفرد لأنها تثمر ما ندعوه بعملية الخلق المستقل نسبياً عن الهموم المباشرة للمجتمع والعصر . الفرق إذن كامن بين المفكر والفنان ، أو بين نقطة الانطلاق الموضوعية عند الأول ، ونقطة الانطلاق الذاتية عند الآخر .

إلا أننا فى النهاية سوف نعثر فى اعترافات توفيق الحكيم التى ضمنها كتابيه الرئيسيين « سجن العمر » و « زهرة العمر » أنه كان أكثر كتابنا حرصاً على إلقاء الضوء الكاشف لكل ما خفى عن قارئه من مجاهل أعماله الأدبية . فهو قد سبق له أن أنار لنا الطريق لحياته الشخصية فى بعض أعماله الروائية مثل « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب فى الأرياف » و «عودة الروح». غير أنه فى هذين الكتابين – سجن العمر وزهرة العمر – يكشف لنا عن أدق شعيرات تكوينه الأول منذ كان طفلا إلى أن أصبح شاباً فى مقتبل حياته العملية .

وإذا كان للكتابين إحدى المزايا الهامة عند ناقد الأدب ، وهى أنه يستنير بالترجمة الذاتية للفنان فى رؤية أعماله الأدبية، إلا أنها تعنينى هنا ، فى المقام الأول، للتعرف على بذور الاتجاه أو الاتجاهات الفكرية التى سادت على عقل توفيق الحكيم ، قبل أن تتحول إلى المستوى الوجدانى لطاقته الإبداعية التى عبرت عن نفسها فى الخلق الفنى . فلا شك أن مرحلة التكوين الأولى ، فى حياة الكاتب ، هى مرحلة تربية الجنين التى تطبعه فيما بعد بخصائص شبه ثابتة قلما يستطيع منها فكاكا ، وربما كانت هذه الفكرة هى التى أوحت للحكيم بتسمية كتابه « سجن العمر » .. فبالرغم من أن هذا الكتاب قد صدر عام ١٩٦٤ فإنه يصور أولى مراحل حياة كاتبه فى قالب « الاعتراف المباشر » ، بينما نجد

أن « زهرة العمر » قد صدر قبل ذلك التاريخ بعشرين عاماً أو يزيد ، ولكنه يصور تلك المرحلة التالية لسجن العمر فى قالب آخر هو مجموعة الرسائل الحقيقية التى سبق له أن أرسل بها إلى صديقه الفرنسى « أندريه » .

لذلك سوف أعرض لكتابه « سجن العمر » ثم لكتابه « زهرة العمر » على الترتيب التاريخى لمراحل حياته ، أو لمرحلتى حياته الأولى على وجه أدق . فلا ضرورة لأن نخضع لمواعيد صدور كل من الكتابين ، إذا كانت تواريخها لا تفيد موضوع بحثنا .

* * *

يبدأ الحكيم « سجن العمر » بقوله :« هذه الصفحات ليست مجرد سرد وتأريخ . إنها تعليل وتفسير لحياة . إنى أرفع فيها الغطاء عن جهازى الآدمى لأفحص تركيب ذلك المحرك الذى نسميه الطبيعة أو الطبع . هذا المحوك المتحكم فى قدرتى ، الموجه لمصيرى » . لا بد لنا من أن نسجل عليه هذه الكلمات التى أرادها منهجاً لترجمته الشخصية ، فسنجد أنه كثيراً ما ألقى بها جانباً فراح يهتم بتنظيف الذاكرة من حشو الأوهام العالقة بها ، ليبذل جهداً مضاعفاً فى سرد ما تحتفظ به من حقائق ، دون أن يتدخل إلا بالتساؤل والاستفسار . هذا بالنسبة للجزء الأول من الكلمات التى قدم بها كتابه . أما الجزء الآخر الذى يطالبنا بأن نتصور قدراً لا يرحم رافق خطاه منذ المهد ، فإننا نجده فى ثنايا الكتاب يتصور القدر على نحو بعيد عن الجبر الأعمى الصارم .

لتكن إذن بداية طريقنا إلى حياة توفيق الحكيم ،هى التفرقة بين حياتين: حياة الواقع العملى ، وحياة الفكر والشعور . ولن نجعل من « سجن العمر » الذى كتبه الحكيم ، سجناً لنا أيضاً فلا نتحرك إلا فى الحدود التى رسمها لنفسه بين دفتى الكتاب . فنحن الآن سوف نحتاج إلى ذلك العنصر الذى افتقدناه فى اعترافات الحكيم بحجة أنه كتب ما كتب ، كفنان أولا . أما حين نضع

هذه الاعترافات موضع التحليل الفكرى الدقيق، فلا سبيل أمامنا إلا أن نمزق خيوط الشرنقة التى أجاد الحكيم نسجها وحبكها بأحكام، وننطلق مع الفراشة الوليدة إلى الآفاق الرحيبة لكل من المجتمع والعصر اللذين أنجبا الحكيم وعاش فى ظلالهما .. فهذا هو الإطار الوحيد الذى نستطيع أن نستوعب خلاله أحداث أخطر المراحل فى حياة أحد رواد الأدب العربى الحديث .

ونحن نستطيع أن نستخلص من صفحات الكتاب الأولى، أن الحكيم ينتمى إلى مزيج معقد من الدم المصرى والتركى والألبانى . وبالرغم من ذلك فقد كان فناناً مصرياً حتى النخاع. ونعتذر إلى الأكاديميين عن هذا التعبير الإنشائى بقولنا أن إيمانه بمصر كاد يصبح إيماناً عنصرياً يشايع « مصر الفتاة » فى شعارها « مصر فوق الجميع ». وربما كان ذلك « رد فعل» لتركيبه الوراثى ، ولكن الحكيم لم يصل إلى حافة العنصرية قط . فهو قد نما وترعرع فى إحدى الأسر من أبناء الطبقة الوسطى الصاعدة مع بدايات هذا القرن . وإن كانت بنوته لهذه الطبقة لم تخل من ذلك المزيج المعقد، فأسرته قد عرفت الإشتغال بالزراعة والتجارة والوظائف الحكومية وبناء العقارات وبيعها ، جنباً إلى جنب . وكانت هذه الفئات أو الشرائح من الطبقة الوسطى فى مصر إبان الربع الأول من القرن العشرين من أكثر الطبقات الاجتماعية حماساً للثورة . بل إنها كانت أكثر القطاعات اغتناماً لمكاسبها ، وتفادياً لخسائرها .

ويبدو أن هذين العاملين الأساسيين ، الوراثى والاجتماعى، كان لهما أكبر الأثر فى تشكيل المراحل الباكرة من حياة توفيق الحكيم وفكره . إذ انعكس كلاهما على وجدانه المرهف فى صورة صراع حاد بين الواقع والمثال، وقلق أحد بين الثبات والحركة. وربما كان هو نفسه أبعد الناس جميعاً عن فهم هذه الحيرة الدينامكية التى سطت عليه مع تباشير وعيه بالعالم المحيط من حوله .. فتارة

يفسرها على ضوء حادثة جرت له فى الصغر حين كانت تقع عيناه على إحدى الجنازات فيصاب لتوه بالحمى التى لاتفارقه لأيام طويلة . وظن بعدئذ أن قلقه ليس إلا تجسيداً لقوتين تتجاذباه هما الحياة والموت. ومرة أخرى يفسِّر هـذه الظاهرة على ضوء التناقض بين والده ووالدته ، فلعله ورث شيئاً من كل منهما، وبالتالى فهما يتصارعان معاً فى داخله .

وبالرغم من كل مايمكن أن نبديه من احترام لهذه التفاصيل الشخصية الدقيقة فى إسهامها ومشاركتها لتكوين روح الإنسان وعقله وباطنه وهيكله البشرى العام .. إلا أن هـذه التفاصيل الشخصية ينبغى أن تندرج فى الإطار الموضوعى العام الذى يفسر لنا الكائن الإنسانى على ضوء القوانين العلمية المستقلة نسبياً عن إرادة الإنسان . أما أن تتحول هـذه التفاصيل نفسها إلى تفسيرات معدَّة من قبل ، فإننا بذلك نغرق فى وهاد الذاتية التى تعمينا عن تعدد مستويات المعرفة . فالتفاصيل الشخصية لاسبيل إلى فهمها والوعى بأهميتها ، إلا إذ تحولت من المستوى الذاتى للفرد ، إلى المستوى الاجتماعى للبيئة ، إلى المستوى الأكثر شمولا وإحاطة بالمجتمع والعصر . هنا تكتسب هـذه التفاصيل بريقها الخاص ولمعانها الأصيل حين تتجاوز أسوارهـا الضيقة إلى رحاب الشخصية فى آفاقها العامة . خاصة إذا كانت هـذه الشخصية ، كتوفيق الحكيم ، لفنان ومفكر يتبادل مع المجتمع والعصر بالأخذ والعطاء ، مايتجاوز ذاته الفردية فى اللحظة الراهنة إلى هموم الأجيال وقضايا العصور .

لذلك أقول أن المركَّب الاجتماعى المعقـد الذى أثمر توفيق الحكيم ، انعكس على وجدانه وعقله فى صورة الصراع والقلق الذى أخذ يستشعره منذ ذلك الوقت المبكر .

ويسلك الحكيم فى سرد سيرته الذاتية مع الفن ، نفس المنهج المتسق مع تفكير ه فى أهمية التفاصيل الدقيقة.. بالرغم من أنه ينكر على نفسه الإهتمام بهذه التفاصيل مدللا بذلك على أنه قد فضل الفن المسرحى على الفن القصصى ، لأنه فن التركيز والدقة والتفكير الرياضى لافن الإفاضةمن أجل الإيهام بالواقع . يناقض الحكيم نفسه إذن حين يذكر بدايات إحساسه الفنى بتلك الطفلة الشقراء التى استهوته أمداً من الزمن ، وذلك الصوت الجميل لمؤذن القرية . فلا شك أن السمات الفردية للإنسان — عندما يكون فناناً على وجه الخصوص — تجعل لشخصيته مذاقاً خاصاً . أما عندما تكون هذه السمات بالرغم من فرديتها مشتركة بين البشر جميعاً ، فهنا لانستطيع أن نكتشف منها مايضىء لنا الجوانب الخاصة فى الشخصية .

حينئذ يمكن القول بأن البداية الحقيقية للفن عند الحكيم ، تلتمس لنفسها تاريخاً تقريبياً عندما هبطت إلى مدينة دسوق التى كان يعمل بها والده فى السلك القضائى إحدى الفرق «التشخيصية» التى زعمت أنها جوقةالشيخ سلامه حجازى والمرجح أنها إحدى فرق الأقاليم وإن قلدته واتخذت اسمه لمجرد الدعاية والرواج . كانت رواية « شهداء الغرام » هى التمصير المطعم بالقصائد والألحان — التى لا تخطر على بال كما يقول الحكيم — لمسرحية شكسبير المعروفة « روميو وجوليت » . وقد مثلتها الفرقة يومئذ ، فلم يفهم منها شيئاً ولكنه عاد فى ذلك اليوم إلى البيت ليقلد بعض المشاهد التمثيلية بالاشتراك مع الخادم ومكنسته التى تحولت إلى سيف للمبارزة . وكان هذا الخادم بما يرويه من حكايات الرباب التى يسمعها فى الخارج عن أبى زيد الهلالى والزناتى خليفة، كما كانت الأم بما ترويه من سيرة عنترة وأقاصيص ألف ليلة وليلة ، هما أول من نبه البذرة الفنية الكامنة فى أعماق الحكيم . فهو لم يستطع المثابرة على « المعلقات » التى أمره أبوه بقراءتها وحفظها ، ولكنه استطاع أن يستخرج من صناديق الأمتعة القديمة بعض الروايات والقصص العربية والمترجمة ، فأقبل

تسمح بها بنهم لم يناظره إلا شغفه بسماع الغناء ورؤية التمثيل ومحاولات « الرسم » التى لم تستمر معه طويلا .

ولقد عرف الحكيم عالم الغناء والرقص والتمثيل عن طريق « العوالم » اللاتى عرفهن فى « الأفراح » سواء تلك التى تمت فى أسرته، أو عند الأقارب والجيران. وكما حاول تقليد أبى زيد الهلالى والمؤذن ، فقد حاول تقليد العوادة فى الضرب على العود . وجاء نقله إلى القاهرة بمثابة المنقذ من الرقابة الصارمة التى فرضها عليه الأهل حتى ينجح فى علومه الدراسية . هذه الرقابة التى جعلته يقرأ القصص وكأنه يرتكب وزراً من الأوزار ، فكان يتسلل حاملا الكتب ليقرأها تحت السرير « كان ذلك السرير مفروشاً بملاءة تتدلى أطرافها إلى الأرض حاجبة من يختفى تحته كأنها ستارة مسدلة. فما كان أحد يرانى أو يكتشف مكانى . لكن تلك الملاءة أو الستارة كانت تحجب عنى النور . فما كنت أبالى أحياناً وكنت أمضى أقرأ فى الظلام حتى أعجز عن تمييز الأسطر » .

لم يكن إسماعيل الحكيم — والد توفيق — رجلا جاهلا ، وكانت أمه هى الوحيدة من بين أخواتها التى تعلمت، ومع ذلك ظلت تربيتهما لابنهما حتى مقتبل العمر ، هى التربية شبه الاقطاعية التى تتأثر وتتشبث بأكثر القيم سيادة وثباتاً فى المجتمع . فالشهادة الدراسية هى شهادة الميلاد الحقيقى لابن الطبقة الوسطى الصغيرة فى مجتمع تحكم علاقاته وتضبط حركته مجموعة القيم العارية من تكافؤ الفرص . وإبعاداً لشبح العوز المادى يتجرد الأب من خصائصه الأصيلة فى محبة الفكر والفن، ويجند مؤهلاته كلها لتحصيل ما يقى أسرته شر الحاجة. ولا تصبح الأم زوجة وربة أطفال ، بقدر ماتتحول إلى مزارعة وتاجرة وصاحبة بيوت وأطيان . والغريب حقاً أن التربية شبه الإقطاعية التى تحول بين الفتى وتطلعاته الفنية والفكرية ، فى تناقضها المحتوم مع التكوين البرجوازى ، تتحول بتوفيق الحكيم من الخضوع المفترض للتقاليد الراسخة فى الذهن والأرض

والسلوك ، إلى الثورة الهادئة المتزنة على ـ فة القيم المادية للتطور، المعوقة للتقدم .
ويبدو أن هذا « الإتزان » الذى رافق ثورة الحكيم على التناقض الصارخ بين التكوين الاجتماعى لطبقته الاجتماعية (التى تعيش آنذاك فى ثورة جارفة) وبين السلطة الفكرية الطاغية لحكم الإقطاع المتحالف مع الاستعمار . . ظل السمة البارزة فى تفكير الحكيم الاجتماعى فيما بعد ، حيث أصبح « ثورياً محافظاً » إن جاز التعبير عن مسار مفكر داخل الدائرة الثورية ، ولكن « اعتداله » كما يدعوه، يقوده على يمين المركز الثورى للدائرة . « كانت حياة الريف فى تلك المرحلة من حياتى جميلة على الرغم مما كان يداخلنى من شعور غامض أحياناً، واضح أحياناً أخرى، بضياع الفلاح وهوانه. فلقد كان من الأمور العادية أن أرى الفلاحين من حولى يبركون ويمدون أعناقهم إلى الترعة بجوار مواشيهم ليشربوا جميعاً بنفس الطريقة . وقد فعلت أنا نفسى ذلك مرات معهم ، فقد اندمجت فيهم ولم أعد أفطن إلا أنى منهم ، وكنت أود لو تمتد بى بينهم هذه الحياة ».وكم أود من القارىء أن يراجع معى كتاب« تربية سلامة موسى »ليجد نفس الكلمات محفورة بعمق على وجدان مفكر ثورى آخر كسلامة موسى.
كلمات الحكيم إذن هى إشارة واعية بذلك المناخ الجحيمى الذى عاشت فيه مصر ولا سيما ريفها الحزين منذ إرهاصات ثورة١٩١٩ إلى ماتلاها من سنوات عجاف . والحكيم وسلامه موسى ، كلاهما ،يفترض ثمة مسافة موضوعية تقوم حاجزاً ضخماً بينه وبين الفلاحين التعساء ، فهو يشاركهم بؤسهم حقاً ، ولكنه فى النهاية ليس واحداً منهم . وإشارة الحكيم هنا إذن لاتعنى سوى أنه يعانى تمزقاً ملتاعاً بين تكوينه الاجتماعى المحدد ، والقيم التى تشكل هذا التكوين .
ولا شك أن وعيه النافذ بالتناقضات الكامنة بين تكوينه وقيمه ، هو الذى أثمر وجدانه الفنى وعقله المفكر . فنه الذى كان شكلا لوعيه ، وفكره الذى كان مضموناً لهذا الوعى . ومن هنا اختلف مع تفسير الحكيم لإنضوائه تحت

لواء الفكر والفن ، على ضوء الفكرة السيكلوجية القائلة بأن مكبوتات الأب والأم يمكن أن تظهر وراثيا فى الإبن . فالحق أنه يمكن للإبن أن يرث محبة الأدب والفن ، ولكن ما يرثه من المجتمع هو أكثر من « المحبة » بلا أدنى ريب . فإذا كانت شخصية اسماعيل الحكيم الأصيلة هى شخصية الفنان المفكر ، ولكنه كبت نوازع هذه الشخصية تحت ضغط الحاجة المادية للقمة العيش ، وبالتالى جاء توفيق ابنه انفراجاً لهذه الأزمة العارضة .. سوف نتغاضى حينئذ عن إمكانية أن يصبح ابن الأديب عالماً ، وابن العالم أديباً ، وهكذا . فالطبيعة والمجتمع ليسا رسولين طيِّعين لنزعات أو نزوات الأب والأم المكبوتة . وإنما تتكون خصائص الفنان أو العالم أو المفكر من خلال الأفعال وردود الأفعال التى تدور تفاعلاتها العجيبة المعقدة بين الإنسان وداخله وخارجه ، فى دورة جدلية لا تنتهى من ملحمة السؤال والجواب .

وإذن ، فقد اختار الحكيم الفن شكلا لوعيه الفطرى بما يحيط حوله من « مألوفات » للعين العادية ، ولكنها غير عادية لعينه المجردة من ضباب القيم السائدة. فثمة لحظات ينبلج فيها نور الوعى بما يتنافى مع هذه القيم ، يحلق فيها الانسان لنفسه قيما ذاتيـــة جديدة يستمدها من أحلامه وأهوائه ، وسرعان ما تتبلور قيما موضوعية باحتكاكها مع التجربة الاجتماعية المباشرة . وقد كان الفن بما أحاط الحكيم فى طفولته من مظاهر بدائية له ، استجابت لها نفسه التواقة بوعيها إلى التجسيد ، هو الشكل الأكثر تناسباً مع قدراته الذهنية وميوله المكتسبة والطبيعية على السواء. وقد اختار الفكر المتعاطف مع آلام البشر وعذاب الحرمان فى صـــورته المطلقة بشكل عام ، وفى صورته المحددة بأجساد الفلاحين المتهالكة بشكل خاص .

لهذه الأسباب مجتمعة كانت القاهرة رمزاً كبيراً « للحرية » التي حلم بها في طفولته ، وأوائل مراهقته، كما كانت باريس في شبابه الباكر. والحرية هي الشعار الأساسي الذي أطلقته ثورتنا الشعبية عام ١٩١٩ . حينذاك ألف الحكيم الأناشيد والألحان وشارك بها في مظاهرات الطلبة التي التحمت بجماهير الشعب من عمال وفلاحين وتجار ومثقفين . والحرية عند الفنان المفكر أن يعتصر من كيان الثورة ووقودها ، رماداً هادئاً قابلا للكشف والاختبار . لذلك كانت « عودة الروح » هي قصة الحرية التي عاش لهـا الحكيم بكل ما يمتلك من خلجات الفنان وأعصاب المفكر . ولهذا كانت من حيث الشكل الرائدة الحقيقية لفن القصة في بلادنا ، ومن حيث المضمون كانت الرائدة الحقيقية للأدب الواقعي الثوري . ولا بد لنا من أن نتمعن كثيراً في تلك المرحلة التي عاش فيها الحكيم أحداث عودة الروح قبل أن تتحول في ذهنه إلى كتاب مسطور .

يقول « لم يخطر على بال أهلي ولا شك أنهم قذفوا بي إلى الحرية الواسعة وإلى الجو الفني الرحب يوم قذفوا بي إلى القاهرة » .. وهذا صحيح من ناحية أنه اتجه إلى المسرح بكل ما يحتمله وقته وجيبه ، خاصة إلى جورج أبيض الذي كان قد انفصل عن جوقة الشيخ سـلامة حجازي ، وكوّن فرقة تخصصت في تمثيل التراجيديات المستقلة عن التلحين والغناء . وعرف في ذلك الوقت أيضاً « عبد الرحمن رشدي » الذي كان يعد حادثة عصره حين ترك روب المحاماة وارتدى ثياب التمثيل « كان هو في التمثيل من جانب ، والمنفلوطي من جانب آخر . أحدهما بصوته المتهدج الباكي ، والآخر بأسلوبه النثري المبلل بالعبرات ، يستنزفان مدامع الناس ويعتبران عند الكثيرين مثالا للفن الصادق» هكذا كتب الحكيم عن عبد الرحمن رشدي في مقارنة بينه وبين جورج أبيض الذي كان يعد بالنسبة إليه « كلاسيكيا » . كانت أهمية جورج أبيض عند هذا الجيل هي أنه نقل إليهم روائع المسرح العالمي دون أية رتوش خارجية تجلب الجمهور العادي . فقدم لهم «هاملت» و « عطيل » و « أوديب » ، وكأنهم

يقرأونها فى لغاتها الأصلية. وعاد توفيق إلى حركات المراهقة، فراح يؤلف مع بعض زملائه فرقة تمثيلية صغيرة ثم أسس مسرحاً صغيراً بإحدى الغرف بمنزل أحدهم، وأخــذ يرتجل معهم تأليف المسرحيات وتمثيلها وإخراجها فى وقت واحد.

وإذا كنت أعود إلى هذه النقطة بالتــكرار، فلأننا سوف نجد أن الحـكيم عاش حياته الفنية الأولى بين كواليس المسرح وفوق خشبته وفى صالته وعلى أبوابه. ومع هذا فإننا نراه حين يبدأ فى الـكتابة الجدية للمسرح، يكاد مسرحه ألا يكون جماهيريا ومقصوراً على خاصة المثقفين، بل يكاد أن يكون عند بعضهم مسرحاً للقراءة فقط. هذه الظاهرة التى جعلته يطلق بنفسه عبارة المسرح الذهنى على ما يكتبه، خليقة بأن تناقش هنا على ضوء المناخ المسرحى الذى عاش فيه، فالمناخ العقلى الذى عاش داخله. إذ يبدو أن ثمة تناقضاً جوهرياً بين التكوين الذهنى للحكيم وتــكوينه الاجتماعى، انعكس بصورة أو بأخرى على تكوينه الفنى، وتصوره لمعنى المسرح. حينئذ نتوقف كثيراً عندما يقول أنه لم يفــكر يوما فى أن يكون طبيباً أو مهندساً، فهو يتقزز من رؤيته الدم، ولا يحب النظر إلى المرضى. هو بعيد إذن بشكل عام عن أن يكون رجلا عملياً، وليس الأدب والفكر والمسرح، عملا يحتاج إلى هذا النوع من الرجال. ولـكن لماذا حين يختار الفن المسرحى مجالا لنشاطه الذهنى، ولا يختار المسرح الاجتماعى الذى تعنيه جزئيات حياتنا اليومية فى الواقع الحى المباشر؟ لا شك أنه جرب هذا اللون من التأليف المسرحى فى عشرات الفصول التمثيلية، ولـكنه اختار بشكل حاسم اللون الآخر الذى يجرد الواقع ويحوله من المستوى الجزئى إلى المستوى الـكلى، ويوسع من تعريف الواقع فلا يقصره على الجانب الاجتماعى المباشر، وإنما يتناول مشكلات الوجود الـكبرى فيما يتعلق بالـكون أصوله وغاياته[1]. ولعل

(١) راجع «دراسات فى الأدب العربى المعاصر» — ليوسف الشارونى — ص ٣١

هذا السبب وراء الظاهرة الصحيحة التى يقول بها البعض من أن الأجيال الجديدة قد تأثرت بفن الرواية عند الحكيم ، بينما لم تتـــأثر به فى الفن المسرحى ، وهو رائده الأول فى اللغة العربية . ومرة أخرى لماذا اتجه الحكيم هذا الإتجاه حتى تورط البعض فى تسميته بفنان البرج العاجى ، وتعمد هو مداعبة هذا البعض فدعا أحد كتبه بهذا الإسم « من البرج العاجى » ؟!

لا شك أن « شيئا ما » فى شخصية الحكيم وتكوينه الطبقى والنفسى والعقلى قد أخصب فيه هذا الإتجاه . إن عبارة « التكوين الطبقى » تبدو كما لو كانت تلخيصاً وتجريداً وتعميما أكثر منها تفصيلا وتجسيداً وتحديداً ، ولكنها تعنى لنا ونحن بصدد دراسة الإتجاه الفكرى لأحد الكتاب ، مجموعة المركبات الاجتماعية الخالقة لوعى الكاتب ونوعيته وأسلوبه .

غير أننا يجب أن نعترف بأن مدار بحثنا ظل إلى الآن هو الشكل فى حياة الحكيم وفنه . فاختياره للفن المسرحى ، والمسرح الذهنى بالتحديد ، ثم اختياره للعزلة العاجية عن ضجيج الأحزاب والهيئات السياسية فى مصر .. يدخل جميعه فى نطاق الشكل سواء فى الفن أو الحياة . فلندع قضية الشكل مؤقتاً ، لننظر ماذا احتواه من مضمون ، وهذا ما سنجيب عنه فيما بعد ، بأنه كان مضموناً تقدمياً فى معظم الأحيان ، أو بصورة عامة . وإن كانت تقدميته لم تخترق تلك الحدود التى رسمتها للحكيم ظروفه الذاتية والموضوعية فجعلت منه واحداً من كتاب الثورة الوطنية الديموقراطية ، وإن وقف فى الأغلب الأعم ، على يمين هذه الثورة لا فى مركزها ، ولا على يسارها . ولكننا لا نستطيع أن نعزل الشكل عن المضمون عزلا ميكانيكياً جامدا ، بل لابد لنـــا من أن نقول على الرغم من « ذهنية » الشكل فى مسرح الحكيم وتجريده وتعميمه ، فإنه فى ذاته

كان نقلة ثورية فى تاريخ الأدب العربى ، فهو لم يكن مجرد إضافة إلى أحـــد فروعه المستقرة ، ولـكنه كان فرعاً جديدا يضاف إلى شجرة هذا الأدب .فارتياد الحـكيم للشكل المسرحى فى اللغةالعربية ، يعد ثورة فنية كاملة. على أن استجابته للشكل التجريدى فى فن المسرح يبررها آنذاك فيما أرى ثلاثة عوامل : أولا ، كان توفيق الحـكيم — الفنان المثقف — بمثابة رد الفعل العفوى لما كانت عليه سوق المسرح فى بلادنا من فوضى المزج بين التمثيل والغناء ، أى بين الأوبريت والفن المسرحى . وهو رد فعـــل مزدوج ، يتقصى ملامح المسرح المكتفى بذاته عن مصاحبته أى فن آخر له ، ويبتعد عن تهريج غير المثقفين الذين خلطوا بين الفارس والفودفيل، وبين الميلودرام والتراجيديا على نحو لا يبعث على الإحترام للمسرح من جانب المثقفين . وإذا كان الحـكيم قد ولد بين أحضان العوالم والـكواليس المسرحية ، إلا أن ميلاده الأول ، هو ميلاد « المثقف » الذى يستشرف للفن آفاقاً رفيعة لا يبتذلها التهريج والإفتعال . وهذا ما يجرنا إلى العامل الثانى فى اختيار الحـكيم مبكرا لهذا الشكل الذهنى للمسرح ،وهو إلتقائه فى أوربا بمسرح بيرانديللو وبرنارد شو وابسن وغيرهم من رواد المسرح الحديث. فقد كان انعطافه نحو هذه الأسماء تعبيراً أصيلا عن إلتقائه الأيديولوجى بهم من ناحية ، وعن كونهم يحلون له التناقض بين تكوينه المثقف وتكوين المسرح المصرى حينذاك . ثم أضيف عاملا ثالثاً هاماً هو أن توفيق الحـكيم بطريقه الخاص إلى فهم « التقدم » و « الجماهير » و « السياسة » هـذه المعانى التى ستتبين محتواها عنده بعد قليل .. كان يتجنب الإفصاح المباشر والرأى الحاسم والفكرة العاجلة التى من شأنها أن تفسر تفاصيل التطور الاجتماعى وتسهم فى توجيهه وفقاً لوجهة النظر الدقيقة التفصيلية الشاملة التى يحملها الـكاتب . ولـكن الحـكيم، البرجوازى النشأة ، والمتردد العريق ، كان يقف إلى جانب الثورة « بشكل عام » . وعندما يأتى دور التفاصيل يقف إلى يمين هذه الثورة ،

ذلك الموقف الذى يسميه البعض بالاعتدال نقلا عن الأحزاب الاشتراكية الديموقراطية فى أوربا . فالقلق الذى عاناه فى صباه المبكر لم يكن فى البداية قلقاً فنياً بمعنى الحافز الإبداعى الخصب ، فى نفس كل فنان ، ولكنه كان قلقا اجتماعيا محضا وفى المقام الأول . ثم انعكس فيما بعد على الفن انعكاسات مختلفة متنوعة، كان أولها اختيار الشكل التجريدى المائل إلى التعميم فى الفن المسرحى وهو الشكل الذى يبتعد بصاحبه عن مناقشة القضايا المطروحة فى اللحظة الراهنة بصورة تفصيلية توضح موقفه الأيديولوجى . لقد اختار حقا أن يكون مع الثورة ، ولكن بشكل عام ، كما اختار الفن المسرحى ، بشكل عام أيضا .وقد قلت منذ البداية أن الحكيم لم يبدأ حياته الفنية على هذا النمط من الكتابة المسرحية ، بل لقد ساير الكتابات السائدة بأن كتب الغنائيات والتمثيليات الاجتماعية المباشرة . ولكنه ما أن تبلور اتجاهه الأكثر أصالة حتى كان المسرح الذهنى هو اختياره الحاسم .

وبنفس المنهج نقول إنه بدأ حياته الفنية بكتابة الرواية واستمر يكتبها أمداً من الزمن ، وظل يكتبها بالتبادل مع القصة القصيرة . ولكنه فى النهاية لم يستتب له الأمر إلا مع المسرح . لأن القصة فى جوهرها الفنى لاتدعم اتجاهه إلى التجريد والذهنية والتعميم . وقد أشار إلى ذلك بقوله « كان الأمر إذن — ولم يزل — فيما يتعلق بكتابتى للرواية والقصة تطوعاً قومياً وفنياً أقوم به كلما شعرت أن هناك حاجة إلى الإسهام بجهد » ومن ثم كانت كتابته لعودة الروح « بدافع العقل الواعى والحاجة الماسة ، حاجة المواطن إلى التعبير عن حماسه لبلاده وعن رؤيته لتطور مجتمعه » ، « فإنى لم أرد أن أجعلها سجلا لتاريخ بقدر ماأردت أن تكون وثيقة لشعور » .

كذلك نحن نستطيع أن نرصد له بعد ثورة ١٩٥٢ بعض الأعمال الاجتماعية المباشرة مثل « الأيدى الناعمة » و « الصفقة ». ولكنها فى النهاية لا تشكل اتجاهه الرئيسى، ولا جوهره الأصيل، إنها تفصح فحسب، عن طبيعة هذا الاتجاه أكثر من غيرها مما يناقش الزمان والمكان والقـــدر والمطلق. فإذا كانت مسرحية « كالمرأة الجديدة » تؤكد الإنعطاف اليمينى فى نظرته الاجتماعية ، بينما « شمس النهار » على سبيل المثال تؤكد انعطافه اليسارى فى هذه النظرة .. فإن المسافة التاريخية بينهما ليست هى السبب فيما نتصوره من « تطور » طرأ على تفكيره : فنحن مانزال نجد موقفه من المرأة عام ١٩٦٥ هو بعينه ما كان عليه قبل ذلك بحوالى نصف قرن ، كما أننا مانزال نجد موقفه من العمل والتقدم الاجتماعى هو نفسه الموقف الذى بدأ به حياته الفنية والفكرية . لهذا أعتقد بأنه كان يكتب القصة ـ التى من شأنها كقالب فنى التعرض لتفاصيل التطور الاجتماعى ـ كما كان يكتب المسرحية الاجتماعية المباشرة ، حين كان يلتقى بمنعطف حاسم فى تاريخ الواقع الاجتماعى ، كثورة ١٩١٩ ، أو ثورة ١٩٥٢ . فهناك إذن خيط جوهرى يربط حياته كلها ، لم يصبها الزمن بالتطوير بقدر ما أصابها بالتبلور والوضوح . هـذا الخيط هو التأرجح أو الذبذبة داخل دائرة الثورة بحيث يتوقف المؤشر فى لحظات الخلق الفنى على يمين المركز الثورى . فهو لا يخرج مطلقاً عن حدود الدائرة الثورية ، ولكنه لا يلتصق بمركزها ولا يميل إلى يسارها .

ولعلنا الآن نستطيع أن نتحول إلى الشطر الآخر فى تكوينه . فبعد أن بدأنا بالفن، علينا أن ننتهى بالحياة. وربما كانت حياته فى مطابقتها لفنه تفسر لنا أمرين : الأول هو صحة الظاهرة التى وضعنا أيدينا عليها ، والأمر الثانى هو صدق الحكيم وأصالته فى التعبير عنها واقعاً وفناً.

يقول « إنتهت الحرب الأولى . ولم يمض قليل حتى قامت ثورة ١٩١٩ ، واشتعلت مصر . ويدهشنى أنى لم أتجه يومئذ إلى الخطابة أو كتابة المنشورات مثل بعض زملائى ومعارفى . فقد كان اتجاهى هو إلى تأليف الأناشيد الوطنية

الحماسية ، وأحياناً كنت ألحنها بنفسي » .وفي موضع آخر يسجل هذه الملاحظة الهامة«... فإن تكوين الأحزاب بعد ثورة ١٩١٩ على ذلك النحو الذي حدث وتنافسها على اقتسام واقتناء أصحاب المال والجاه وكبار الملاك لضمهم إلى عضويتها، جعل قيادات هذه الأحزاب في أيدي تلك الطبقة ، ولم تسمح للمفكرين والمثقفين الحقيقيين إلا بالمراكز الثانوية التي ليس لها حق التوجيه . ومن هنا ضعف الدور الفكري والاجتماعي لهذه الأحزاب ،واقتصر نشاطها على الجانب السياسي . وحتى هذا الجانب أيضاً قد تمخض أحياناً كثيرة عن مجرد تطاحن على كراسي الوزارة وتنازع على ثمار شجرة الحكم . وهو ما كان يهم أكثر تلك القيادات . أما الكاتب المفكر المثقف في نظرها فكان في الأغلب مجرد قلم يستأجر للدفاع عن وجهة نظرها والهجوم على خصومها . وكان هذا ما نفرني وأبعدني عن هذه الأحزاب وما جعلني أقف ضدها جميعاً ، وأرى كل شيء يتحرك من حولي داخل إطار سياسي كاذب مزيف، وما جعل الصورة التي يمكن أن تكتب عن بلادنا وقتئذ أبعد ما تكون عما كانت تتمناه عواطفي المتحمسة التي دفعتني إلى كتابة مثل عودة الروح ».

لقد عمدت إلى اختيار هذه النصوص المطولة ، لأشرك توفيق الحكيم معنا في التفكير . إنه لم يشترك في ثورة ١٩١٩ إشتراكا فعلياً واكتفى بتأليف الأناشيد الوطنية . وحينذاك كتب أول تمثيلية له وهي « الضيف الثقيل » من وحي الاحتلال البريطاني بحيث رمزت إلى إقامة ذلك الضيف الثقيل في بلادنا بغير دعوة منا ، وبدون رغبة منه في الانصراف عنا . يتساءل الحكيم : لماذا بدأت أول ما بدأت بالمسرحية ؟ ونحن نتساءل معه : لماذا اكتفيت بين نيران الثورة بالجهود الذهني وحده ؟ إنه يبرر عدم اشتراكه في الأحزاب السياسية لفسادها ويبرر اختياره للمسرح لما يمكن أن يكون قد ورثه عن والده من روح المنطق والتركيز التي يتسم بها القضاة . ثم يرجح أنها وراثة عربية لأن السليقة عند

العرب هى سليقة مسرحية كما يعتقد خلافاً لما يظنه بعض الأوربيين من أن العقل العربى بطبيعته عقل حسى وليس عقلا خيالياً تركيبياً. وبالرغم من أن الحكيم مقتنع أيما اقتناع بصحة هـذه المبررات ، إلا أننى أراها على جانب كبير من التهافت . فروح المنطق والتركيز لاتخلق بالضرورة كاتباً مسرحياً ، كان من الممكن أن تخلق فيلسوفاً أو عالماً فى الرياضيات . والوراثة العربية إذا صحت فهى وراثة عامة مشاعة لا سبيل إلى اكتشاف هبوطها على شخص الحكيم دون غيره من عباد الله. وبالمثل نقول أن الأحزاب السياسية فى مصر رغم فسادها كانت هى الأشكال الوحيدة للتعبير عن الحركة الاجتماعية. وحقاً عندما رفضها الحكيم لم يرفض السياسة ولكنه بالقطع رفض العمل السياسى وأقام تناقضاً بين الفكر والسلوك أو بين المفكر والتنظيم .

هنا يبدو لنا قصور التفسير الاجتماعى بمفرده ، لتكوين توفيق الحكيم . فليست وقفته الأيدلوجية على يمين الثورة من داخل دائرتها ، هى السبب فى رفضه التنظيم السياسى . فلا شك أن الأحزاب السياسية فى مصر ـ السرية والعلنية ـ قد عبرت طبقيا عن كافة القطاعات الاجتماعية من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ، وما بينهما بنسب متفاوتة. إذن فثمة عنصران لا علاقة لهما بالتفسير الاجتماعى ، قد شاركا فى صياغة الحكيم على هذا النحو .

هذان العنصران هما التناقض المعروف بين المفكر والإطار التنظيمى للعمل السياسى ، ثم ذاتية الحكيم الموغلة فى التفرد . فلا ريب أن المفكر أو الفنان المنتمى إلى تنظيمات سياسية ، خاصة البرجوازية منها ، يستشعر تناقضاً مركباً بين طبيعة عمله الفكرى ، وطبيعة العمل السياسى . ثم التناقض بين الانضباط المفترض برأى الحزب أو التنظيم ، وبين صدق الكاتب مع نفسه ومع جماهيره

التى ترتبط به هو مباشرة لا بحزبه . ومن ثم كان الحل الجاهز عند توفيق الحكيم هو الرفض الحاسم للعمل السياسى المنظم ، تماماً كاختياره الحاسم للشكل الذهنى فى المسرح . فالإبتعاد عن « ضجة » العمل السياسى ، هو ابتعاد عن تفاصيل الحياة اليومية للناس وواقعهم الاجتماعى المباشر . وهى نفس الوظيفة التى يؤديها المسرح الذهنى فى تجريده لهذا الواقع والإرتفاع بالجزئيات إلى الكليات. لهذا كان الشكل المسرحى لأعماله هو المرادف الموضوعى لعزلته العاجية . وقد تسبب هذان العاملان كما قلت فى تصور البعض لتوفيق الحكيم على أنه فنان البرج العاجى ، أى المنفصل عن قضايا العصر ومشكلات المجتمع . وليس هذا صحيحاً . لأن هذا النوع من التفكير مصدره الخلط بين الشكل والمضمون فى حياة توفيق الحكيم وفنه . فقضايا العصر ومشكلات المجتمع هى « المضمون » وليست الشكل. فإذا كانت حياته وفنه قد « تضمنت » هذه القضايا والمشكلات ، فلا سبيل أمامنا إلا أن نردد معه ما قاله فى ختام « سجن العمر » : « إن الفن هو أداة الإنسانية لتأمل ملامحها ومعرفة نفسها ، وهذا ما دفعها إلى التفكير والتطور ، ولو أن الحيوان تأمل ذاته وعرفها وحللها لانقلب إنساناً فى التو واللحظة » ، « على أنى ما انعزلت قط ولا انزويت إلا بالجسم وحده . وإنه لمن الغريب أن أعيش دائماً بكل روحى وجوارحى وتفكيرى فى ظل مشكلات عصرى ، ولا أجد من جسمى مثل هذه الحركة وهذا النشاط » .

وهذا صحيح، ولكن ليس كل الصحة . فثورة المعتزل فى البرج العاجى لها خصائصها المستقلة عن ثورة المناضل وسط الجماهير . لهذا كانت « ذهنية » مسرح الحكيم ، و « عزلة » تفكيره السياسى عن الواقع العملى ، سبباً ونتيجة فى نفس الوقت . ولعل « زهرة العمر » تلك الرسائل الحقيقية إلى صديقه الفرنسى أندريه ، والتى نشرها عام ١٩٤٣ ، تضىء لنا هذا المدخل الرئيسى إلى رحلة توفيق الحكيم مع الفن والحياة . الرحلة التى تعتمد على ثنائيات الفكر

والواقع بحيث لا تحتدم التناقضات المزدوجة بينهما إلى مستوى الصراع الثورى ، ولا تنخفض إلى مستوى ذبذبة التمرد ، ولكنها تظل غالباً فى تلك الحالة الغريبة التى دعاها الحكيم خطأ فيما بعد بالتعادلية . وهى تسمية تمعن فى التضليل إذا كانت مرادفاً للإعتدال الذى يقول به اليمينيون فى أوربا الغربية ، وهى تسمية تحتاج إلى تعديل إذا كانت تعنى شيئاً غير ذلك ، ولنسأل الآن « زهرة العمر » فلعل الصبا الباكر كان يمتلك ناصية الجواب .

* * *

يبدأ الحكيم رسائله إلى صديقه الفرنسى قائلاً إن الشقاء ليس هو البكاء ، وإن السعادة ليست هى الضحك . ويعلل هذه « الحكمة » بأنه يضحك طول النهار لأنه لا يريد أن يموت غارقاً فى دموعه . هو ، كما يقول ، شخص ضائع مهزوم فى كل شىء . وقد كان الحب آخر ميدان دحر فيه . وإذا كان يردد أحياناً أناشيد القوة والبطولة ، فإنه يصنع ذلك تشجيعاً لنفسه ، كمن يغنى فى الظلام طرداً للفزع . ويبدو أن هذه المشاعر هى التى تجعله يتعاطف مع ما دعاه بالضعف الإنسانى ، فيقول إنه لولا هذا الضعف الإنسانى ما وجدت العواطف الإنسانية الجميلة التى تنتج أحياناً الأعمال الإنسانية العظيمة . ويتساءل لماذا نعد دائماً الضعف البشرى نقيصة ، ما دمنا قد وصمنا به إلى الأبد فلنحترمه أحياناً ، ولنستثمره ، ولنحوله إلى فضيلة من فضائل البشر ، بغير هذا فإن الحياة لن تحتمل . وهو ليس تعيساً لأن الحب فى حياته قد تحطم ، فالحق أنه ليس بالحب وحده يحيا الإنسان . وإنما أيامه كلها أصبحت بلا مذاق ، كالماء القراح يجرعه على غير ظمأ ، والمستقبل أمامه محوط بالضباب ، يخيل إليه أنه هوى قبل الأوان ، كالثمرة التى تسقط من الفرع قبل النضوج . ثم يخط هذه العبارة المؤسية وكأنها مخطوطة من دم « كل شىء حولى يهدمنى هدماً » .

تلك كانت الحالة النفسية التى عرفت طريقها إلى قلب توفيق الحكيم وعقله منذ وطأت قدماه الأرض الأوربية . وهى تلخيص دقيق للتناقض الأول ، والرئيسى فى حياة كل عربى يحل أزمته مع مجتمعه : السفر إلى أوروبا . فقد ترك الحكيم أرض مصر على أثر توصية لطفى السيد لوالده بأن يعمل لترحيله إلى باريس حتى يحصل على الدكتوراه فى القانون . وبموافقة الوالدين ، أقلع الحكيم إلى بلاد الغرب ، وهو لا يحتضن بين ضلوعه سوى الفن والفكر . أما دراسة القانون فلم تكن سوى جواز السفر إلى الخارج . وفى أحيان كثيرة ، كانت تنتابه فى فرنسا أزمة ضمير تجاه والديه ، فينكب على كتب القانون ويقضى الليالى ساهراً ، حتى إذا أقبل الإمتحان كان من الراسبين . وهو يرضى ضميره بتلك النوبات من يقظة الضمير التى تفاجئه فى فترات متباعدة . أما حياته الحقيقية فكانت المسرح وقراءة عيون الأدب العالمى التى حرم منها كثيراً . كان يقول فى سجن العمر أنه إلى جانب الكتب الماجنة التى كانت الأيدى تتنازعها خفية فى الفصل مثل كتاب « رجوع الشيخ » ، كان يقبل على قراءة الكتب الجادة العميقة . ولكنه يعترف بأنه لم يكن يفهم شيئاً « لذلك كله ضاعت علينا فرصة التكوين الفكرى الفلسفى الحقيقى فى تلك المرحلة التى يريد فيها العقل أن يتفتح للتفكير بل إن أمهات الكتب الأدبية نفسها التى كان يجب أن نطالعها فى تلك المرحلة لم تكن فى متناول أيدينا » .

كان التناقض الأول، والرئيسى، بين الحكيم وباريس، هو التناقض البديهى بين الشرق الغرب ، بين حضارة متخلفة مقهورة ، وحضارة متقدمة قاهرة. نفس التناقض الذى عاناه من قبل طه حسين وسلامه موسى ، ومن قبلهما رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك ، ومن بعدهما لويس عوض ومحمد مندور . أى أنها تكاد تكون الظاهرة الأساسية الغالبة على تكويننا الثقافى والضميرى ، أن يجتاز روادنا هذه الأزمة الحادة بين التكوين المتخلف المنعكس فى السلوك اليومى، والتطلع إلى المثال المتقدم فى السلوك والفكر . وهى أزمة تتعدد مستوياتها من

لحظات الجنس مع إمرأة ، إلى لحظات الفكر مع كتاب أو متحف أو معرض أو قاعة موسيقى .

ولا شك أن جميع الذين تعرضوا لهذه الأزمة من مفكرينا وأدبائنا قد أحسوا بالإرتباك لأول وهلة ، لأن الإنفعال الأول لن يكون أقل ولا أكثر من الانفعال بصدمة مفاجئة . ولكنهم بعد دوار الصدمة،تفاوتت الانعكاسات العميقة التى استقرت فى وجدانهم وعقولهم طويلا ، أو التى أضافت إلى ملامح تكوينهم شيئاً جديداً . فمنهم من كان رد الفعل الأول والأخير هو السخط على هذه الحضارة « المنحرفة » أو « المتبرجة » على حد تعبير البعض . ومنهم من أصبح لاجئاً حضارياً إن جاز التعبير عن درجة الذوبان التى دفعت بالبعض الآخر إلى الالتحام بكافة مقومات الحضارة الأوربية . والقليل النادر من استطاع أن يرتفع على مستوى ردود الأفعال ، ويتخذ موقفا أو فعلا أصيلا مستمداً من واقعه الشخصى والموضوعى ، لا بحكم « الأمر الواقع » ، كما يتبادر إلى الذهن ، وإنما بحكم « احتياج الواقع » إلى سمات جديدة تتلاءم مع مقوماته الإيجابية العريقة ، وتنزع عنه مقومات السلب الطارئة ، ويجتاب من الواقع الحضارى الجديد ما يحل مكانها ويدفعها إلى أمام ، إلى مستوى المشاركة الحية الفعالة ، بدلا من بقائها فى مستوى « الأخذ على الجاهز » الذى استنامت بواسطته للقهر الأجنبى ، واستكانت للحضارة الغالبة .

ولم يتخذ الحكيم فى البداية موقف رد الفعل المذعور من الحضارة الغربية وإن اتخذ موقف « الدهشة » . ولكنه لم يستمر على موقف واحد، بل تطور إلى العديد من المواقف التى انتهت به إلى موقف تلك القلة من مفكرينا وأدبائنا الذين يأخذون من الحضارة الجديدة أشياء، ويرفضون – جبراً أو اختياراً – أشياء أخرى. كان فى القاهرة يعرف المرأة « كما يتاح لأمثالنا مقابلتها وقتئذ ،فى تلك الأماكن المظلمة» .

هكذا كتب فى سجن العمر . أما فى باريس فقد عرف المرأة فى صور عديدة متنوعة . تبقى من بينها صورتان رئيسيتان : صورة ساشا التى أذهلته بجسدها ومأساة حبها ، فأمضى معها بضع ليالى زاخرة بالمتعة الحسية الطاغية . وصورة إما التى شاءت أن تسترد منه حبها، حتى الأوهام والأحلام، فكتبت إليه تصف الأيام التى قضتها معه بعبارات صريحة للغاية « أتمنى أنى ماعشت قط هذين الأسبوعين». وفى الجانب الآخر من شاطىء العلاقات الإنسانية ،عرف الحكيم معنى « الصداقة » لدرجة أنه كان يفصل بين صداقته لأندريه ، و « صداقته » لزوجته جرمين التى كان يعدها صداقة أخرى مستقلة تقوم على احترامه لشخصها وتقديره لذكائها «لن تتصور مقدار مايحدثه جلوسى إليها من نتائج فكرية » كما يقول لزوجها فى رسائل زهرة العمر . وغداً — يستطرد الحكيم — تزول الحسابات المادية . ولن يبقى لنا غـــير الربح المعنوى ، الذى اكتسبه أحدنا بمعرفة الآخر .

أما علاقته بالفن فقد مضت هى الأخرى فى خط مواز لعلاقاته العاطفية والإنسانية . فهو يصف هذه البيئة الحديثة ، وما يسود فيها من جو « المودرنزم » على حد تعبيره ، بأنها تفسد حسن فهمه للأشياء ، وتحول دون تعرضه لحقيقة شخصيته فى الفن والأدب . وهو يحب المودرنزم ، ويخشى أن يقول لصديقه أنه يقلد أساليبه على الرغم منه . ويبلغ توفيق الحكيم درجة عالية من النضج النفسى حين يكتب صادقاً : « لست أدرى أمن سوء حظى أو من حسنه ، أنى أعيش الآن فى أوربا وسط هذا الإضطراب الفكرى ، الذى لم يسبق له مثيل ، فهذه الحرب الكبرى قد جاءت فى الفنون والآداب بهذه الثورة التى يسمونها المودرنزم ، فكان لزاماً على أن أتأثر بها ، ولكنى — فى الوقت ذاته — شرقى جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها ، فأنا موزع الآن كما ترى بين الكلاسيك والمودرن لا أستطيع أن أقول مع الثائرين فليسقط القديم لأن هذا القديم أيضاً جديد على . . فأنا مع أولئك وهؤلاء ... »

إنه بهذه الكلمات يضع كلتا يديه على معنى الفرق الجوهرى بين الشرق والغرب . فهو ليس فرقاً نظرياً غير قابل للمحو وإنما هو فرق طارىء لا يلبث أن يزول . هذا من ناحية ، الوعى بها ينفى مركبات النقص التى تتوالد عند أصحاب المواقف السلبية من حضارة أوربا ، سواء كانت رد فعل مذعور يتقهقر بنا إلى الوراء ، أو رد فعل يصل إلى درجة الذوبان . هذا الفرق فى مستواه الثقافى والفنى ، ينعكس على ما أدعوه بمسارنا الخاص فى مجال الأدب . فنحن من جهة لم نعان ميلاد الاتجاهات الفكرية فى النقد والفن من الكلاسيكية إلى الواقعية إلى المذاهب الحديثة . ونحن لم نخلق آداباً تثمر هذه التيارات بصورة حرفية لما هو فى أوربا . ونحن أخيراً قد استوردنا مع بوادر نهضتنا الحديثة بعض ما فى حضارة الغرب من ألوان وخطوط وأشكال وقوالب ونظريات . وبالتالى فنحن لا نملك فى معظم فنوننا السائدة كالمسرح والقصة ، سوى التجربة الأصيلة . أما صياغتها فقد وفدت علينا ضمن واردات الغرب منذ نهاية القرن التاسع عشر . وليت الأمر كان ميسوراً مبسطاً على هذا النحو الذى يفرّق بين التجربة والصياغة الفنية . ولكننا نعلم أن ثمة تفاعلاً عضوياً بين الشكل والمضمون فى تجربة الخلق الفنى والإبداع الجمالى . وهكذا نعتقد أن مسارنا الأدبى الخاص يتسم بمجموعة من الخصائص المستقلة التى تميزه عن خط التطور الأوربى . ومن هنا كانت المصطلحات الأوربية فى تصنيف آدابنا ونقدنا لا تطابق هذه الآداب ولا نقدها .

ومن هنا قلت أيضاً أن توفيق الحكيم بلغ درجة عالية من النضج النفسى والعمق والأصالة والصدق ، حين قرر فى اعتراف بالغ الأمانة والدقة أنه أحسَّ بارتباك عظيم بين خضم تيارات الفكر الأوربى ، وموجاته الفنية التى لم يكن لها ثمة شبيه فى بلده ، يمكن المقارنة بينهما ، أو الإهتداء بأحدهما فى التعرف على الآخر .

ولقد كان رد الفعل الأول عند الحكيم موحداً بين سلوكه وفكره . فقد أخذت طبيعته تميل إلى عدم الأخذ بما يأخذ به الناس جميعاً من أوضاع ، هرباً من الوقوع فى الإبتذال ، وشغفاً جنونياً بالتميز والإغراب ، فهو لا يرتدى كما يرتدى الآخرون ، ولا يدخن كما يدخنون ، ولا يهدى إلى حبيبته الأزهار الجميلة . وقد وجد فى أهل « المودرنزم » عقله ومأواه ، بل وجد كل طبيعته بكل ما تنطوى عليه من « حمق وجنون » . إنه وجد على الأقل سنداً وأساساً لرغبته المحرقة فى الخروج على ما سماه بالمنطق العام . ويقصد به المنطق المبنى على فروض عامة مصطلح عليها. ذلك أنه أراد فى ذلك الوقت أن يكون هنالك منطق خاص يحوى فروضاً خاصة لا تخضع للمألوف من الآراء والمشاعر . لهذا كانت حركة « المودرنزم » عنده تعنى اتجاهاً إلى عدم التقيد بالمنطق العام ، والنزوع إلى المنطق الخاص .

من الممكن بعدئذ أن نحصى العديد من ألوان السلوك وأشكال الفكر التى ابتهج لها الحكيم وكانت فيما بينها تصنع مع ما سبقها مجموعة من النقائض . فقد تجاوز رد الفعل الأول وهو « الدهشة » إلى موقف جديد دفعه لأن يتصور نفسه « رياضياً » لأن أفكاره وتصرفاته كما يقول تكاد تسير على طريقة هندسية أو حسابية أو جبرية . يقابل الرجل « الرياضى » فى توفيق الحكيم ، الرجل « العاطفى » بمعنى جديد ، هو أن الذى لا يعرف ولا يستطيع أن يحب إنساناً ، لن يعرف ، ولن يستطيع ، أن يحب الإنسانية . وكانت تلك هى اللحظة التى أحس فيها بأن تفكيره الشخصى قد تكوّن إلى حد ما ، وأن نظرته الخاصة بدأت تطالبه بأن يستقل فى التأمل والتقدير والإستنتاج . جاءت اللحظة التى شعر فيها بوجوب السير بمفرده . وكانت بوادرها ذات يوم أدرك فيه أن محادثاته مع الشاعر البرناسى العجوز الذى أحبه وعطف عليه وزار معه معظم ملامح باريس الفنية ، لم يعد فيها جديد يثير إهتمامه أو التفاته . وبدأت حياته الحقيقية

حياة الهضم والتمثل مع محاضرات دولاكروا عن الأحوال النفسية للفن ، وبرنشفيج عن صلات العلم بالدين ، ودروس روبيه عن المذاهب الأخلاقية والسياسية لأفلاطون وأرسطو ، ودروس فوجير عن مصادر فن العمارة الإغريقية وآثار أكربول أثينا ، ومحاضرات شنيدر عن ميكل أنجلو وعصره ، وبرونو عن الثورة واللغة ، ومحاضرات لجويس عن تاريخ الشعر الإنجليزى . وقد كانت المتاحف والمسارح وقاعات الموسيقى والصداقات النسائية والصداقات العائلية والصدقات الفنية بمثابة مادة اللحام بين النظرية والتطبيق . لهذا كله كانت « الكارثة العظمى » عند توفيق الحكيم هى قرب العودة إلى بلاده ، إذ لا حياة فى مصر لمن يعيش للفكر . أما « أوربا العظيمة » فهى معبد الفكر الحقيقى لمن شاء التبتل فى محرابه ، لمن أراد أن يصبح فيما بعد « راهب الفكر » . ويبدو أن أوربا العظيمة فى ذلك الوقت ، تراءت لعين الحكيم من خلال عصورها الذهبية الغابرة . ولكنه حينذاك وبالرغم من ربطه الوثيق بين الفن والحياة التى كان يلاحظ انعكاساتها الوجدانية على المعمار والموسيقى واللوحات والتماثيل والروايات والمسرح . أقول إنه بالرغم من ذلك ، لم ير الوجه الآخر من أوربا العظيمة بحق ، فيما قدمته للإنسانية من حضارة بلغت الذرى ، ولكنها تخلفت عن الركب الإنسانى المتقدم على الشاطىء الآخر حين اتخذت من القهر الإستعمارى أداة للسيادة. لم يكن يعلم أن أوربا العظيمة هى السبب الرئيسى فى أنه «لاحياة فى مصر لمن يعيش للفكر » .لم يكن قد اكتشف بعد الموقف الثالث الذى تتخذه القلة النادرة من عظام مفكرينا الذين نهلوا من العالم الأوربى والحضارة الأوربية الشىء الكثير . الموقف غير المذعور من هذه الحضارة ، غير الذائب فيها ، وإنما هو الموقف الموضوعى الذى يتحسس نبض حضارة بلاده ، فيتلمس إحتياجاتها الحقيقية ويسارع بتلبيتها . فيمتص من أوروبا كل مامن شأنه أن يضيف إليه عنصراً إيجابياً ، ويستلب فى نفس الوقت عناصر السلب . لم يكن هذا الموقف

آنذاك هو موقف الحكيم . وإنما تطورت لديه « الدهشة » الأولى إلى موقف « التمزق » المتاع ، لا بين الشرق والغرب ، فقد بات الغرب لديه هو « أوربا العظيمة » بصورة حاسمة . وإنما التمزق بين الرغبة والضرورة ، أو بين الواقع والمثال. وهكذا، من الأعماق ، صرخ « إن حياتى مفككة ، كالقصةالمفككة، أو الهيكل المزعزع الأركان .. حياتى كلها ليست إلا قارب نمل ». لم يكن الصراع بين الشرق والغرب فى نفسه هو السبب فى هذا التمزق . لأنه فى موقفه الجديد يعى كما قال لأندريه أن هزة التصادم بين الشرق والغرب هى وحدها التى تفتح الأعين المغلقة فى الشرق والغرب . « إن فى تلاقينا لمعنى أوسع من كل معنى شخصى أو فردى ، إن فيه قوة الرمز ، ما من مرة إحتك فيها الشرق والغرب إلاّ وخرج من احتكاكهما ضوء أنار العالم ، وما من مرة تلاقى فيها وجه الشرق بوجه الغرب ، ونظر أحدهما فى عين الآخر ، إلاّ وأبصر جمال نفسه كأنه ينظر فى مرآة » . هذا وعى ناضج بما يمكن أن يكون عليه الأخذ والعطاء فى حركة التفاعل الحضارى . لهذا لا نستطيع أن نقول بأن التناقض القائم بين الشرق والغرب هو عماد المرحلة الثانية فى حياة الحكيم بأوربا . حقاً ، هو يشير أحياناً إلى ما سماه « بأفيون الشرق » الذى كاد عقله يخبو تحت سطوته ، لولا أن الأمر إنتهى به إلى « النور » الذى أتاه من الشاطىء الآخر . ولكن مثل هذه الإشارات لم تكن تعبِّر إلاّ عن آلام اليأس المرير من البقاء فى أوربا أطول فترة ممكنة . ولا يتخلص توفيق الحكيم من مرارة هذه الآلام اليائسة إلا بين أحضان أرض مصر حين بدأت المرحلة الثالثة فى موقفه من أوربا . وهى المرحلة التى عاشت معه ، وعاش لها طوال رحلة العمر . عاد ليكتب إلى أندريه عن رؤياه الجديدة التى تدفعه لأن يقول إن الأدب لا ينافى حياة المصنع ، فالأدب هو الحياة أو التعبير عن الحياة « إنه الحياة كلها التى تحوى فى جوفها المصنع وغير المصنع ». والفن ليس هو الطبيعة ولا هو الحقيقة ، ولكنه « تقطير » لكل منهما من خلال

« إمبيق » الفنان . من هنا كان الأدب الروسى فى نظره كما كتب لأندريه من الاسكندرية هو أدب الإنسانية العظيم ، بينما لا يرى فى الأدب الإنجليزى إلا مجموعة مغامرات فى التاريخ والمجتمع والنفس الإنسانية ،أما الأدب الفرنسى فهو أدب الشكل فى جماله الساحر ، والفن الإغريقى هو تجميل الطبيعة إلى حد إشعارها بنقصها ، بينما الفن الفرعونى هو الأب الشرعى لمختلف الفنون الحديثة (وهى نفس الفكرة التى أوحت له بياطالع الشجرة بعد عشرات السنين من كتابته لهذه الرسائل) . وهو يسأل صديقه قرب نهاية التراسل بينهما فى صراحة قاسية « هل حقيقة — بينك وبين ضميرك — تعتقد أنى سأنتج شيئاً فى شئون الفكر والأدب ؟ » . إنه يحس بعد أن غرق فى آداب الامم كلها وفلسفاتها وفنونها، بعد أن تعرّف معرفة حميمة على تاريخ النشاط الذهنى كله ، يحس بأهمية السؤال وصدقة: ماذا يمكن أن يفعل؟ لقد بدأ يبصر وقتئذ، فتبين له بعد طول الجرى والجهد أن الأسلوب أحياناً هو حجة الكاتب الذى لا يجد ما يقول . إن الذى عنده ما يقوله للناس يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز ، لا يحفل بأسلوب التقديم. فما أروع الحقيقة — يقول الحكيم — لو تفجرت وحدها ، من أعماق القلب الصادق ، فى كلمات بسيطة « لهذا كان الأسلوب أحياناً كل أدب أولئك الذين لا يحملون فى جعبتهم ما ينفع الناس » .

وكانت هذه الفكرة هى بداية المشى الذى بحث عنه طويلا . إن بلاده تغط فى نوم عميق حقاً ، ولكن ما دوره هو إزاء هذا الغطيط ؟ إذن ، فهو يستطيع أن يؤدى « دوراً » وقد كانت هذه مشكلته الأولى ، فلا بد من جهاد شاق لتتخلى بلاده عن العرف السائد بين أدبائها عن معنى الأسلوب كمرادف للغة المتصنعة المنمقة . وقليل ، بل أقل من القليل ، من فطن إلى أن الأسلوب هو روح وشخصية . بل إن هذه القلة القليلة الرائدة لمعنى الأسلوب الحديث كانت تلاقى من العنت والاضطهاد فى الوسط الأدبى ، ما كان جديراً بإشاعة

روح السأم والملل من إمكانية الإصلاح . وليس ببعيد مانقرأه عما لقيه سلامه موسى فى كتابه « البلاغةالعصرية واللغة العربية » من هجوم الرجعية الأدبيةعليه هجوماً بشعاً . هكذا وصل توفيق الحكيم إلى أنه لايخلق الأسلوب الحق إلا الكاتب الصادق فى شعوره وتفكيره إلى حد ينسيه أنه ينشىء أسلوباً «البلاغة الحقيقية هى الفكرة النبيلة فى الثوب البسيط . هى التواضع فى الزى والتسامى فى الفكر » . وهى نفس الرسالة التى حمل لواءها سلامهموسى منذ بداية القرن العشرين . والفرق الوحيد بينهما أن الحكيم كان يحقق دعوته هذه عن طريق الفن ، أما سلامه فكان يدافع عنها بصورة تقريرية مباشرة . وأكاد أقول إن أحدث منجزات التطور اللغوى فى بلادنا يرجع الفضل فيه أساساً إلى هذين الرائدين : توفيق الحكيم فى الفن الأدبى ، وسلامهموسى فى الفكر الاجتماعى.
وعندما أقرأ فى رسائل الحكيم الأخيرة إلى صديقه الفرنسى ، أنه لو نزل أدباء اللغة الفصحى عن بعض جهودهم ، وعبروا عن مطالب عصرهم وشعبهم لكان الأدب العربى اليوم فى مقدمة الآداب العالمية . عندما أقرأ هذه الكلمات أكاد أفتح « البلاغة المصرية » لسلامه موسى وأعيد قراءتها حرفياً من جديد . فنحن كما يقول الحكيم فى رسالته تلك « عبيد ذلك الميراث والعبارات والتراكيب التى وجدناها داخل صناديق المعاجم العتيقة وكتب اللغة القديمة » وهى الفكرة المحورية فى كتابات سلامه حول اللغة العربية . ويختتم الحكيم زهرة العمر بقوله : « إنى أضع دائماً نصب عينى هذه المصادر الثلاثة استلهمها فنيا : القرآن وألف ليلة وليلة والشعب أو المجتمع » . وتأتى آخر كلماته من عطفاً حيث كان يعمل وكيلا للنائب العام «إنى غارق فى الحياةوالواقع إلى أكثر من أذنى » . . ولو علمنا أن « يوميات نائب فى الأرياف » هى نتيجة هذا الغرق فى الواقع ، لاستطعنا أن ندرك أبعاد ذلك الثأر المعتزل فى البرج العاجى .

إن الحكيم فى « سجن العمر » و « زهرة العمر » قد أضاء لنا الطريق إلى تفاصيل مرحلة التكوين فى حياته الباكرة . وهو لم يكتب بعد « رحلة العمر » التى تلت تلك المرحلة إلى الوقت الحاضر . ولكننا لا ننسى أن ما كتبه الحكيم من مؤلفات تربو على الأربعين كتاباً من مسرح وقصة ومقالات ، هو تفاصيل أو نتائج رحلة العمر التى لم تكتب بعد . كذلك فإن الخطوط الرئيسية التى جادت بها مذكرات سجن العمر ورسائل زهرة العمر ، كانت البذور التى التحمت فيها بعد بأرض الواقع المصرى فأنبتت وأثمرت كافة الدقائق الصغيرة فى حياة الحكيم وفنه . أى أنى أكاد أجزم بأنه لم يحدث ثمة تغيير فى هذه الحياة وذلك الفن من حيث الجوهر . وإنما حدثت أشكال عديدة من التنمية والبلورة والتطور . وهو ما أحاول اكتشافه فى خطوات الحكيم القادمة من أوربا . الخطوات التى قادته من أسرة متوسطة بالريف المصرى ، تعانى ويلات تمزقها الاقتصادى والاجتماعى ، إلى الصراع النفسى المركب ، إلى الشكوك الفكرية والقلق الفنى ، إلى موقف الدهشة من لقائه الأول بالحضارة الأوربية ، إلى موقف التمزق بين الواقع والمثال ، إلى معانقة الواقع بين أحضان المثال . هذه الخطوات جميعها التى دارت بين الفن والحياة فى محور ثورى ، ولكن على المدار الأيمن من الثورة التى عبرت عن نفسها فى الشكل المسرحى ، والمسرح الذهنى بالتحديد — هذا فى المستوى الفنى — كما عبرت عن نفسها من عودة الروح إلى يوميات نائب إلى أهل الكهف فى دائرة المعتزل عن العمل السياسى المنظم و[illegible] أو فى دائرة الفكر المجرد الذى دعاه خطأ فيما بعد بالتعادلية . وسوف نرافق هذه المعانى كلها ، فرادى ومجتمعة ، فيما بدأه الحكيم من سلسلة كتاباته الفكرية التقريرية المباشرة .

الفصل الثاني
فنان الحياة

عندما كان توفيق الحكيم فى باريس بدأ يخطط لتأليف كتابين كبيرين أولهما « عودة الروح » والآخر كتاب عن الفن من ثلاثة أجزاء حول تاريخه ومذاهبه وقضاياه . وقطع الحكيم شوطاً فى كل من الكتابين يبلغ حوالى خمسين صفحة ، ولكنه فى النهاية توقف أمام أحد أمرين : إما « عودة الروح » وإما كتاب الفن . ولم يتردد كثيراً ، فأعدم كتاب الفن . فهل كسبنا أم خسرنا ؟ بمعنى آخر ، على أى الوجوه تأثر الأدب المصرى الحديث ، بهذا الحكم الذى نفذه الحكيم بتمزيق الصفحات الخمسين التى كتبها ؟ أما توفيق الحكيم فيقول إنه ندم فيما بعد على ضياع هذه الصفحات هدراً ، فربما كانت تلقى بعض الضوء الآن ، على اهتماماته المبكرة . وفى رأيى ، أننا لم نخسر كثيراً ، لأننا كسبنا أولا « عودة الروح » ، ثم إننى أعتقد أن توفيق الحكيم لم يهمل كتابه فى الفن . فقد أعاد كتابته مراراً فى عشرات المقالات التى كتبها حول هذا الموضوع . فهناك مجموعتان رئيسيتان من مقالاته التى كتب بعضها قبل ثورة

١٩٥٢ وضمنها كتابه « فن الأدب » الذى صدر فى عام الثورة والبعض الآخر كتبه بعد ذلك التاريخ وضمنه كتابه « أدب الحياة » الذى أصدره عام ١٩٥٩ .

ولا شك أنها فرصة رائعة أن يكون الحكيم — فناناً — قد أهدانا هذه المجموعة الهائلة من الكتابات المباشرة فى الأدب والنقد . لقد أثبت أن فى تكوين كل فنان ناقد . ومن ناحية أخرى تكاد كتابات الحكيم النظرية أن ترسم لنا ملامح بناء كامل لوجهة نظر الفنان فى الفن الأدبى . ومن هنا نكاد نوقن بأن الكاتب لا يقبل على عمله الفنى بصورة عشوائية ، بل على درجة ما من التخطيط .

إن هذه المجموعة الكبيرة من الكتابات المباشرة تؤكد أن الحكيم لم ينزو قط فى برج من العاج ، لأنه شارك فى كل الأحداث ، حتى البسيطة منها التى لا تحتاج من الفنان أن يقربها بحكم طبيعة العمل الفنى الذى يحتاج بدوره إلى مسافة بينه وبين الأحداث . فقد أسهم الحكيم بصورة إيجابية فى كل صغيرة وكبيرة بالحقل الأدبى ، المحلى والعالمى ، وليس الحقل الأدبى بمعزل عن ضجيج الأحداث المحيطة بالإنسان .

ومنذ البداية يجب أن نسجل إحدى الملاحظات التى تقودنا إلى قلب توفيق الحكيم وعقله . فبينما نحن نستطيع أن نحصل على موقف وطنى تقدمى واضح من كتاباته الفنية الأولى، كعودة الروح ويوميات نائب ، ويختلف موقف بعض النقاد من كتاباته الفنية الحديثة نسبياً . . إلا أننا نضع أيدينا على عكس هذا الموقف من كتاباته النظرية ، التى تبلورت فى صورة غير واضحة بكتاب « فن الأدب » وهو يضم بعض مقالاته التى كتبها عام ١٩٢٤ وبعضها الآخر كتبه عام ١٩٤٨ ، أو ما بين هذين التاريخين . بينما نجد فى كتابه « أدب الحياة » صورة واضحة محددة التزم بها بشكل صارم فى تلك الفترة الحديثة نسبياً ، والواقعة ما بين ١٩٥٢ و ١٩٥٩ .

والكتاب الأول — فن الأدب — يناقش ثلاث زوايا لكل من العمل الأدبى والنقدى . الزاوية الأولى تناقش الأدب والنقد من حيث علاقتهما بالفنان والناقد كعملية خلق ذاتية . وقد تعرض المؤلف فى هذا الجزء للمبحث الأساسى فى علم الجمال (لحظتى الخلق والتذوق) ، كما ناقش معنى التقييم أو نظرية النقد . أما الزاوية الثانية فقد تخصصت فى علاقة الفن والنقد بالقارىء المتلقى من حيث المناخ الحضارى الذى يؤثر فى عملية التفاعل بين طرفى العمل الفنى : المبدع والمتلقى . والزاوية الثالثة التى يقوم عليها هذا الكتاب هى علاقة الفن والنقد بالتاريخ الأدبى من حيث صلتهما بالحرية والحياة والمعاصرة والخلود ، وغيرها من القيم .

يقول توفيق الحكيم فى الجزء الأول من « فن الأدب » أن الموضوع فى الفن ليس بذى خطر ، وليست الحوادث والوقائع فى القصص والشعر والتمثيل بذات قيمة ، ولكن القيمة والخطر فى تلك الأشعة الجديدة التى يستطيع الفنان أن يستخرجها من هيكل تلك الموضوعات والحوادث والوقائع (ص ١١ — ط أولى) . ثم يبحث عن الذات الفنية فيؤكد أن الفنان أو الأديب يظل يبحث عن ذاته وشخصيته إلى أن يجدها ، فإذا هى تملكه بعد ذلك إلى الأبد ، وتطبع كل ما يلمسه بذلك الطابع ، الذى لا يزول ولا يتحول . وإذا هو يعرف بطابعه ، لا فيما ينشىء فقط بل فيما يحاكى أيضاً . ويتم اكتشاف الذات الفنية المبدعة من خلال ما يتركه لنا الفنان من جملة آثاره التى نتعرف فيها على شخصيته الكاملة من أسلوبه فى التفكير والتعبير وطريقته فى تناول الأشياء . ولكنك - يقول الحكيم — وقد أحطت به ونفذت إلى لبه لابد أنك صائح بلهجة المحبة والألفة « دائماً هذه الطريقة . . ! دائماً هذا الأسلوب ! . . لو يخرج عن ذلك قليلا ؟ !! » يخرج من ذلك إلى أين ؟ .. وكيف يخرج عن طريقته وأسلوبه؟

إنها ذاته « تلك مأساة الطابع والشخصية ، ما دام قد صار له طابع فلن يخلع عنه أبداً .. ولا بالموت » (ص ١٢ ، ١٥) .

ولا شك أن الحكيم بهذا الفهم الحى العميق ، للعلاقة الجدلية القائمة بين الفنان وآثاره قد أنار السبيل إلى ذلك المفهوم القائل بأن شخصية الأديب هى مؤلفه الأول ، وهو المفهوم الذى قال به سلامة موسى منذ بداية القرن الحالى . على أننا يجب أن نفرق بين تشابه الآراء فى بعض جزئياتها وبين مطابقتها الحرفية . ولما كان ثمة فرق جوهرى بين الحكيم كفنان وسلامة كمفكر ، فقد نشأت عن ذلك بعض الفروق الهامة . فشخصية الأديب هى مؤلفه الأول بالمعنى الأخلاقى عند سلامة موسى ، بينما توفيق الحكيم لا يقصد إلا المعنى الفنى . ومن التعسف والميكانيكية المبتذلة أن نفصل بين الطابع الأخلاقى والطابع الفنى لشخصية الأديب المؤلفة بوجدانه وعقله وتكوينه الذاتى والموضوعى ، ولكن يجب بالفعل أن نميز بينهما . بل ربما كان التداخل والتشابك بينهما أدعى إلى التمييز المتفحص لهما . فسلامة موسى كان يعنى ذلك المفهوم الذى أشاعته الأفكار الاشتراكية الليبرالية المنقولة عن جماعة العقليين والجمعية الفابية بإنجلترا . المفهوم القائل بأن هناك اتصالا وثيقاً بين سلوك الإنسان وفكره ، وأن هذه الظاهرة تبدو فى قمتها عند الأديب والفنان ورجل الفكر . أما توفيق الحكيم فيعنى ما قالت به بعض تيارات الفكر الفرنسى فى أوائل القرن العشرين من أن ذاتية الفنان هى المنبع وهى المصدر فى عملية الخلق الفنى ، ربما كان الخالق — الفنان — وريثاً لبعض التقاليد الأدبية والرواسب الاجتماعية ، وهذه كلها تشترك فى صياغة عمله الفنى ، ولكن من خلال صفاته الذاتية الأمينة لصدقه الكامل مع النفس لا مع التقاليد أو الرواسب أو المجتمع المحيط . كان هذا التيار قريباً من الرومانتيكيين ، ولكنه لم يكن رومانتيكياً خالصا . ذلك أنه لم يناد قط بأن يكون الفن « ترجمة ذاتية » لأحلام الفنان وأوهامه ورؤاه الشخصية ،

بل نادى بأن يكون الفن تجسيداً أميناً للذات ، مهما كانت انشغالات هذه الذات وهمومها ، فردية أو اجتماعية .

هذه النظرية التى ولدت فيما بعد فكرة الصدق فى الفن ، ولا أقول الصدق الفنى ، لأن الصدق فى الفن قريب من الرؤية الأخلاقية التى تجعل من سلوك الأديب نموذجاً تطبيقياً رائداً لفكره . ومرة أخرى تفترق النظريتان عند منعطف الطريق : إحداهما — التى انطلقت أساساً من الذات — تكشف الزيف والافتعال فى مدى المطابقة « الفنية » بين أغوار الذات المبدعة والعمل الفنى . وهذا هو معيار الصدق فى الفن عند توفيق الحكيم . أما الأخرى — التى تنطلق من صميم الظاهرة الموضوعية للفن — فترى أن الصدق الحقيقى ينبع من النظرة الاستيعابية الشاملة للواقع بما فيه الذات الفنية .

إختار الحكيم الفكرة الأولى ، ليصدر عنها فى الكثير من أفكاره المحورية التالية . فهو ينطلق بعدئذ مع ثلاثة أشعة نظرية تنير له معنى « الفنان » ومعنى « الحرية والمسئولية » ومعنى « النقد » . ولندع الفنان مؤقتاً مع حريته ومسئوليته لنرافقه وهو يرفض النقد التأثرى ، فليس للذوق الشخصى ضابط ، وإذا ترك الحكم فى الآثار الفنية والأدبية للذوق وحده ، فقد ترك إذن للفوضى أو للمصادفة (ص ١٨) . أما العمود الفقرى للشخصية الفنية فهو سلسلة آثارها بحيث يستطيع الباحث أن يتتبع فى حلقاتها صفاته وعيوبه ولوازمه وعاداته ومزاجه واتجاهاته . والنقد فى عملية الربط بين الحلقات إنما يقوم فى حقيقة الأمر [illegible] الآثار الأدبية بغير نقد بنائى يربط من أجزائها واتجاهاتها ، لا يمكن ان تصنع أدبا بالمعنى المعروف فى الآداب الكبرى » (ص ٢٠) . ولعل ما يبدو على الأدب العربى الحديث من فقر — يقول الحكيم — راجع إلى ظهوره وحيداً غير مستند إلى نقد إنشائى فى مستواه

يقوم بمهمة التنظيم والتفسير والربط والتبويب ، فكان من أثر ذلك الإهمال أن بدا الأدب العربى الحديث فى صورة جهود فردية غير جدية « وستظل كذلك إلى أن يظهر النقاد العظام الذين يتوفرون على درسه ، ويخرجونه للناس والأجيال بناء متسقاً ، مرتبطا حاضره بماضيه » (ص ٢١) .

هذا ملخص وجهة نظر توفيق الحكيم إلى النقد الأدبى ، وهى مستمدة بكاملها من وجهة نظره السابقة إلى الفن باعتباره اكتشافا مستمراً للذات . فالنقد هنا — كما قال ذلك الفريق من النقاد الفرنسيين — هو النقيض المقابل لعملية الخلق الفنى ، فهو ليكون عملا إنشائيا إبداعيا خالقا لا ينبغى أن ينطلق من الذات حتى لا يتورط فى أحكام سريعة تتصل بلحظة التذوق العابر . أما النقد الموضوعى فينطلق من العمل الفنى بتقييم العناصر المكونة له من الداخل والخارج، ومن هنا لابد من مقارنته ببقية الأعمال الأخرى لنفس الكاتب ، والأعمال الشبيهة له عند الكتاب الآخرين . أى أن المقارنة هى العنصر الرئيسى فى الحصول على « الطابع الشخصى » للفنان .

غير أنى أعتقد أن « المقارنة » وحدها لا تصلح كأداة للنقد الحديث ، لأنها لا تبرز سوى القيمة النسبية للعمل الفنى من خلال الموازنة الدقيقة بين مختلف عناصره التركيبية ، وما يمكن أن يكون قد طرأ على هذه العناصر من تطور من حيث الحجم والمساحات والأوضاع والأفكار فيما يتلو العمل الأدبى من أعمال أخرى لنفس الكاتب . بالإضافة إلى مقارنة هذه العناصر بشبيهاتها فى أعمال الكتاب الآخرين . كل ذلك لا يمنحنا سوى التعرف على القيمة النسبية كما قلت . أما القيمة المطلقة للعمل الفنى فنحصل عليها بوسيلة أخرى هى « التحليل » لأننا بواسطة التحليل نتلمس أوجه الاختلال أو الانسجام فى البناء الفنى، ونضع أيدينا على مصادر التوازن أو الاختلال وذلك بالكشف الدقيق عن العناصر المكونة

للعمل الفنى وحركة تفاعلها مع بعضها البعض . ومن ثم نستطيع بالتحليل والمقارنة معا ، أن نحصل على القيمة النسبية والقيمة المطلقة للعمل الفنى .

إلا أن تركيز الحكيم على عنصر « المقارنة » كأداة وحيدة للعمل النقدى ، مرجعه البناء الفكرى العام لهذا الفنان . فالتناظر والتقابل والتقاطع وغيرها من أشكال الخطوط الهندسية التى من شأنها أن تخلق« توازناً» بين قوتين ،هى المصـــدر الرئيسى لفكرة التعادل عند توفيق الحكيم . بحيث تبقى هاتان القوتان ثابتتين ساكنتين . وهذا هو الفرق بينه وبين القانون الجدلى القائم على صراع المتناقضات . وهذا أيضاً مايحدد لنا ويفسر طبيعة التكوين والتفكير الاجتماعى فى أعماله الفنية والفكرية . فهو الابن المخلص للطبقة المتوسطة التى تفهم ثورتها على هذا النحو الأبدى من السكونية والثبات ، بمعنى آخر هى الشكل النهائى المطلق لثورة الإنسان.هذا المفهوم « التعادلى » كما دعاه صاحبه خطأ هو مصدر التركيز الملح من جانب الحكيم على عنصر المقارنة فى النقد الأدبى ، كأداة وحيدة للتقييم ، لأنها تكشف عنده ما إذا كان العمل الأدبى يحمل مضموناً وشكلا الفكرة التعادلية أم لا . والنقد التعادلى إذن طموح إلى تجاوز النظرة التقليدية لكيان العمل الأدبى من حيث الشكل والمضمون ، ولكنه فى واقع الأمر يتورط فى وهاد الشكلية البحتة حين يجعل المعيار الهندسى إن جاز التعبير هو مقياس جودة العمـــل الفنى أو رداءته . فهو يهتم أشد الاهتمام بالصورة النهائية التى يؤول إليها العمل الفنى من حيث القالب والمحتوى : هل كل منهما على حدة ، عمل متعادل ، ثم هل هما معاً متعادلان ؟ وربما كانت هذه الفكرة توضح لنا من جديد معنى « الصدق فى الفن » عند توفيق الحكيم . فهو أقرب إلى فكرة الصواب والخطأ بالمعنى الرياضى ، منه إلى فكرة الخير والشر بالمعنى الأخلاقى .

وعلى الرغم من أن موضوعية النقد الأدبى عند الحكيم تكاد تلامس فكرة « البديل الموضوعى » عند إليوت من حيث أنهما ينتهيان إلى موضوعية شكلية . إلا أن هذا التلامس يختفى تماماً حين نفرق بين « نظرية الأدب » بشكل عام عند اليوت ، وما يقول به الحكيم حول النقد الأدبى . فالحكيم يريد أن يخلق بناء تعادلياً من ذاتية الخلق الفنى وموضوعية التقييم النقدى ، أحدهما يبدأ من نفسه والآخر يبدأ من حيث انتهى الأول . وقد وقع الحكيم بذلك فى « تناقض » من حيث أراد أن يكون فى « تعادل » . بل إن فرض الفكرة التعادلية مسبقاً على وحدة العملية الأدبية ، فناً ونقداً ، هى التى أدت به إلى هذا التناقض . فلا شك أن الناقد مهما كان موضوعياً فى نظرته إلى العمل الأدبى ، يعبر أولا وأخيراً عن « رأى شخصى » أسهم فى بلورته وتكوينه ماتلقاه من ثقافة واهتمامات فكرية مكتسبة ، وما تلقاه مع النطفة الأولى من ميول فطرية وتركيب نفسى وذهنى معين . فذاتية الناقد لاتتعارض مطلقاً مع موضوعية العمل النقدى ، سواء بسواء فى العمل الفنى وخالقه . أما اليوت فلم يتورط قط فى هـــذا التناقض ، لأن نظريته الأدبية تقوم على « التكامل » الوظيفى بين النقد والفن ، لا على التعادل الشكلى بينهما . ومهما اعترضنا على نظرية إليوت فى الأدب والنقد ، فإننا نعترف له بإدراك المنطق فى جزئيات بنائه النظرى .

وهذا يجرنا إلى نقطة أخرى حول عملية التفاعل بين النقد والفن . فالحكيم يرى فى « الأدب الذى يبتكر والنقد الذى يفسر » جوهراً لهذا التفاعل. [illegible]

والقارىء فى الجانب الآخر . فالأدب يخلق فى وجدان القارىء وعقله أحاسيس وأفكار جديدة ، والنقد يبلور هذه الأحاسيس والأفكار فى إطار جديد . وهكذا يتحقق التكامل بين النقد والفن فى الأداء الوظيفى عند القارىء . أما العلاقة بين النقد والفن خارج وجدان القارىء وعقله ، فتلك مشكلة أخرى .

ولا ريب أن الحكيم يعد من الأدباء القلائل الذين يؤمنون بأهمية النقد وجدواه . ولست مغاليا إذا قلت أن الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف أدريس كادوا أن يكونوا الصوت الفنى الوحيد فى بلادنا الذى يؤمن بالنقد إيماناً أصيلا ويقيم لوظيفته فى الحركة الأدبية اعتباراً يقف على قدم المساواة مع الفن الخالق . هذه النقطة تبدو لى شديدة الأهمية لأنه على أساسها يمكن أن نتصور موقف الحكيم الفنى من النقد الأدبى فى مصر . ولقد أشار بصراحة كاملة إلى ثلاث نقاط : مكان النقد فى تاريخنا الأدبى الحديث ، والنقد النظرى والنقد التطبيقى ، وواجبات النقد نحو تاريخنا الأدبى .

إن النقطة الأولى تشير فى إيجاز إلى أن النقد الأدبى كان إحتكاراً لنقاد الشعر إلى وقت قريب ، لأن القصة والمسرح ، لم يعتبرهما الموقف الرسمى أدبا إلا منذ فترة قصيرة نسبيا . ومن ناحية أخرى تشير هذه النقطة إلى ما يشبه « الفوضى » فى تاريخنا الأدبى الذى دفعنا لأن نستضيف تيارات النقد الأوربى الحديث وتيارات النقد العربى القديم دون أن نحاول « خلق » نقد مصرى أصيل ، يمزج التجربة المصرية فى الأدب بروافد النقد الغربى والعربى على السواء . وهى نقطة جديرة بأن تؤخذ فى الإعتبار دائما لأننا لم نستخلص بعد من هذه الفوضى ، مجموعة القوانين الضابطة لحركة الأدب والنقد فى تاريخنا الحديث . فلا شك أن لقاءنا منذ عصر النهضة بالحضارة الأوربية قد امتزج بمرحلة البعث العربى والتجربة المصرية المحلية ، وخلق مركبا جديداً يحتاج إلى جهد وصبر طويلين لاكتشاف عناصره وتفاعلاتها . فهذا الإكتشاف وحده هو الذى يضيء لنا الطريق الصحيح إلى تقييم الأعمال الأدبية المعاصرة . أى أنه هو الطريق الوحيد لخلق نقد مصرى حقيقى . فالفوضى التى حدثت منذ بداية القرن ما تزال رواسبها إلى الآن حين نطبق مقاييس غير أصيلة على التجارب المحلية المطروحة أمامنا . ومن ثم تصبح أزمة النقد الحقيقية هى الإنفصال القائم بين

موازين نقادنا والتجربة الأدبية ، ثم تتكون مع الأيام هوة عميقة بين الأدب والنقد ، يعزوها البعض فى جهل شديد إلى عوامل شخصية لا يد لها فى نشأة الظاهرة أساسا .

وهنا يأتى دور النقطة الثانية التى أشار إليها الحكيم ، بالنسبة للنقد النظرى والنقد التطبيقى . فنحن فى مرحلة لا نحتاج منا إلى التخصص الحاد فى هذا الجانب أو ذاك . لأن التخصص لا يكون طبيعيا وصحيا ، إلا فى أرض أدبية ممهدة للحرث والتخطيط . أرض رسخت فى أعماقها تيارات الفكر النظرى للنقد وتغلغلت فى داخلها تجارب الأدب العظيم . أما الأرض التى تتسم أولا ، بالفوضى ، فإن التخصص فيها يصبح هو نفسه من سمات الفوضى . وهذا ما حدث ، فقد دهمت بلادنا تيارات نظرية لا تتلاءم مطلقا مع تكويننا الغض ، فلم تجد تجارب واقعية محلية تجرى عليها تطبيقاتها . لهذا اتجهت إلى التجريد الفكرى حينا ، أو إلى التطبيق على الإنتاج الغربى الذى لم تعرفه بلادنا أحيانا . ومن الشاطىء الآخر للتخصص ، وهو النقد التطبيقى ، جنينا العديد من الإنطباعات السطحية السريعة التى كونت جيلا مهشما من نقاد الذوق التأثرى . وقد كان الشاطئان كلاهما من أحلام الوهم المجهد بالثقافة الأوربية ، أو الثقافة العربية ، ولم يكن بينهما تيار ثالث يمزج النظرية بالتطبيق من خلال الأعمال الأدبية المطروحة بالفعل . حينذاك كنا سنغتنى بثقافة الحضارة المتقدمة ، كما نغتنى بالتراث ، بلا عقد أو مركبات نقص ، ثم كنا ـ وهذا هو المهم ـ سنبلور تجربتنا الخاصة فى نظرية الأدب ، ونظرية النقد جميعا .

وإذا كان الماضى قد فات ، كما يقول الحكيم ، فلا أقل من أن نول وجوهنا من الآن هذه الوجهة إلى تقييم تجربتنا الأدبية فى النقد والفن منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى اليوم ، تقييما علميا دقيقا يستخلص قوانين مسارنا الأدبى الخاص.

تلك هى الصيحة التى نستطيع أن نسمع صوت الحكيم يصرخ بها فى السنوات السابقة على ثورة ١٩٥٢ . وهى صيحة تزداد عمقا وثراء كلما توغلنا معه فى السنوات التالية على الثورة .

ويتناول الحكيم فى الجزء الثانى من « فن الأدب » علاقة الفن بالجمهور والثورة والحضارة . فيقول لا جدال فى أن الثورة المصرية كان لها أكبر الأثر فى توجيه سيد درويش ، كما كان لها أكبر الفضل فى كل ما اتسم به هذا الفنان من تجديد « لقد انكشفت لعينى وقلبى معجزة (مصر) عام ١٩١٩ ورأيت الثورة فى كل مراحلها ، تسفر عن روح خفية باقية أبد الدهر ، نابضة ، تسمف (مصر) بين حين وحين . ظل هذا الشعور بلا معنى حتى سجلته فى « عودة الروح » فالمعروف أن الثورات لا ينطبع أثرها إلا على قلب جديد ملتهب ، ولا يملك مثل هذا القلب إلا الشباب فى فورة شبابهم ، لهذا كان سيد درويش — ابن الثورة — هو قلبها الجديد الملتهب الذى تأثر بها ، وأخرج فناً قاد به الموسيقى الشرقية إلى أفق جديد » (ص ٥٢) . ثم يحدد أبعاد وظيفة الفن بنوع التأثير الذى يحدثه هذا الفن ، فإذا طالعنا أثراً فنياً ، وشعرنا بعدئذ بأنه حرك مشاعرنا العليا وتفكيرنا المرتفع فإننا أمام « فن رفيع » . أما إذا لم يحرك سوى المبتذل من المشاعر والتافه من التفكير فإننا أمام « فن رخيص » (ص ٥٧) فالأثر الفنى الكامل فى نظر توفيق الحكيم هو الذى يحدث فينا ذلك الشعور الكامل بالارتفاع . وقبل أن يحدد الموقف من الحضارة الغربية والحضارة الشرقية ، يعنيه فى البداية أن يحدد بشكل صارم ، الموقف من الاستعمار فيقول إن سيطرة الغرب على الشرق اليوم ، لا تكتفى بالإخضاع المادى والاقتصادى ، إنها تشمل أيضاً الإخضاع الروحى « الشعار اليوم : من يحتل أرضك يحتل فكرك ، ومن يسلب بلدك يسلب روحك » (ص ١٢٥) . فأمريكا ــ يقول الحكيم ــ لا تقف عند حد الاحتلال العسكرى ، إنها تريد

أن تفرض على الشعوب تفكيرها الاجتماعى . إلا أنه لا يتجاهل مع ذلك أن الوعى بكل ما فى الحضارة الغربية من جوانب السلب (الفكر الاستعمارى) لا يتعارض مع الوعى بكل ما فيها من جوانب إيجابية تتمثل فى الفكر العلمى . كذلك الأمر فى حضارة الشرق ، فالوعى بكل ما فيها من جوانب السلب (التخلف الاجتماعى والاقتصادى والسياسى) لا بد أن يصاحبه الوعى بكل ما فيها من جوانب إيجابية تتمثل فى التراث . إلى أن يقول « فالخطر على غدنا كل الخطر من ذلك الفهم المحدود لكلمة (طابعنا) ومن تلك الفكرة التى تجعل الشباب يتخذ من روحانيته الشرقية ورواسب حضارته المصرية سجوناً وحصونا تعزله عن تفكير العالم ، وتمنعه من المساهمة فى النشاط الفكرى الإنسانى العام بقوة وشجاعة ، دون أن يرى بهلع فى الثقافة الغربية أو الحضارة الأجنبية غيلاناً تستطيع أن تخطف بسهولة روحه من بين جنبيه » (ص ٢٧١) .

إن توفيق الحكيم بهذه الكلمات يصل إلى تلك الذروة التى وقفت عليها القلة النادرة من مفكرينا وأدبائنا الذين اتصلوا بالغرب وحضارته إتصالا وثيقاً ولكنهم لم يجزعوا منه مذعورين ، ولم يذوبوا فيه ذوبانا وإنما شقوا طريقهم الثالث بين التيارين الصاخبين فاستناروا بأضواء الحضارة الغربية فى رؤية واقعهم المصرى ، واستنبتوا التجربة المصرية الأصلية فى الأدب والفن بغير عقد أو مركبات نقص . إن هذا الطريق الثالث يتفق مع جوهر توفيق الحكيم الذى يميل بطبعه إلى « الحل الوسط » فأحياناً تكون هذه الوسطية إلى جانب التقدم كما هو الحال فى الموقف من الحضارة الذى ينعكس بالضرورة على علاقة الفن بالحياة .

يقول الحكيم (ص ١٨١) أن واجب الكاتب يحتم عليه أن يحدث أثرا سامى الهدف فى الناس . وخير أثر يمكن أن يحدثه عمل فى الناس هو أن يجعلهم يفكرون تفكيراً حراً ، أن يدفعهم إلى تكوين رأى مستقل ، وحكم ذاتى .

فإننا لذلك (ص٢٨٢) نرى الفن لا يزدهر عادة إلا فى مجتمع بزغت فيه عوامل الإحساس بحرية الرأى ، ونرى الفن لا يموت عادة إلا فى مجتمع خنقت فيه حرية التعبير عن الرأى ، لأن الفنان يجد عمله معطلا عندئذ من ناحيتين : من ناحيته هو — الذى لا يستطيع أن ينشئ فناً يوحى بتفكير حر — ومن ناحية الناس الذين وقفت عقولهم فى هذا الجو الخانق عن النمو . ثم يصل الحكيم إلى قضية الأدب الملتزم فيرجح أن الإلتزام فى عنفوانه يوجد فى ظل الدولة والعقائد الشمولية ، بينما تتضاءل قواه فى البلدان الديموقراطية حيث لو أراد الأديب أن يلتزم (ص ٣٠٨) لما قصد أحداً هناك يلزمه غير نفسه ، فالأدب الملتزم فى البلاد الديمقراطية لا يعـــدو اليوم أن يكون فى صورة مذاهب شخصية . والإلتزام عند الحكيم (ص ٣١١) شىء ينبع حراً من أعماق نفسه ، فإن لم ينبع الإلتزام حراً من قلبه وعقيدته فلا تلزمه أية قوة فى الوجود .. « فعلى الرغم من مناداتى بالحرية فإن عملى فى أكثر كتبى هو من صميم الأدب الملتزم ، ولست أدرى أهذا راجع إلى رواسب ما ضينا وتاريخنا القديم أم إلى طبيعتى الخاصة؟. إنما الذى أعرفه هو أنى منذ أمسكت بالقلم ما حاولت قط أن أنشىء لنفسى أسلوبا جميلا ، يتميز بجزالة اللفظ وحسن الديباجة ، مما يستهوى القارىء بحلاوة الجرس والرنين !.. هذا الفن للفن فى الأسلوب ما خطر لى أن أمارسه..ولكنى أردت أن أتخذ من الأسلوب خادماً لأهداف أخرى ، غير مجرد الإمتاع » (ص ٣١٢) فالإلتزام عند الحكيم كما يفسره فى موضع آخر هو شىء يمس قضية عامة تتصل بوضع هذه الجماعة البشرية فى الظروف المحيطة بها ،شىء يشعرك بأن الأديب أو الفنان ليس مجرد مصور لبيئة وسارد لقصة وخالق لأشخاص،ولكنه ـ أكثر من ذلك ـ محرك لقضية ، ومفسر لوضع !.. ثم هنالك أخيرا الأديب أو الفنان الذى لا يكتفى بسرد القصة وخلق الأشخاص ليحرك قضية معينة ويفسر وضع مجتمع، ولكنه يرمى من وراء عمله الفنى إلى تحريك قضية العصر كله وتفسير وضع المجتمع البشرى فى الجيل الذى يعاصره، والزمن الذى يعيش فيه أو الأزمان المختلفة التى يتطور خلالها « هذه

المهمة الأخيرة للأديب أو الفنان هى العملة الذهبية التى تصلح للتعامل الدولى فى العالم أجمع » (ص ٣١٤) . على أن الالتزام عند الحكيم لا يفضى إلى خلود الادب والفن ، لأن الفن العالى والأدب الرفيع وحدهما بغض النظر عن القيم الإجتماعية التى يحملانها ، هما اللذان يستحقان الخلود لما فيهما من « قيمة أدبية رفيعة » تفيض بالشعر والفكر الذى كتب بأسلوب « الأدب العميق » (ص ٣٢١). ويستشهد الحكيم لإثبات هذه القضية بما قاله بعض النقاد الأوروبيين عن عودة الروح ويوميات نائب فى الأرياف من أنه لايشوبها سوى الايمـــاءات الإجتماعية والقومية التى تحفل بها كل من الروايتين .

بهذا المنظار يرى الحكيم الشعر فى صلته بالحياة (ص ٢١٢) بمدلولها الاكثر شمولا من الواقع اليومى ، كما يرى إنسانية الأدب (ص ٢٢٠) حين يخاطب الفنان الجوهر الثابت فى الإنسان مهما ارتدى ثياباً مختلفة الألوان والأجناس والأديان والطبقات والعصور ، ويرى الأدب العظيم (ص ٣٢٦) فيما يمكن أن يصلح لهذا العصر وتلك البيئة ، وكل العصور والأجيال « هو ذلك الذى ينظر -- بإحدى عينيه -- إلى الوطن الصغير ، ممثلا فى بيئته وزمنه ، وبعينه الأخرى إلى الوطن الأكبر ممثلا فى الانسانية إلى نهاية الدهر » غير أن هذا الأدب العظيم فى معاصرته وخلوده لن تكتبه سوى الصفوة الممتازة من القلة النادرة التى عرفها تاريخ العبقرية الانسانية .

* * *

تلك هى الصورة الشاملة لمفهوم علاقة الأدب بالحياة عند توفيق الحكيم ، مروراً بقضية الفن والحرية ، وقضية الخلود فى الفن ، وقضية العبقرية الفردية فى الخلق الادبى[1] . وهى فى أحسن الأحوال ، ظلال باهتة لما ستؤول إليه هذه الصورة فى كتاباته التالية للثورة عام ١٩٥٢ إلى عام ١٩٥٩ حين صدر كتابه الهام « أدب الحياة » . فلا شك أن مفاهيم الإتجاهات البرجوازية فى النقد الادبى ،

(١) راجع : « توفيق الحكيم الأديب الفنان » لزغلول سلام

هى التى سادت خطوطها على صورة الأدب والفن عند توفيق الحكيم.. بحيث جاء معنى الالتزام والحرية والمعاصرة والخلود والعبقرية خلاصة نقية لتعاليم تلك المدارس التوفيقية التى خلقتها البرجوازية الغربية فى الرداء الوجودى تارة، والثياب البراجماتية تارة أخرى، والأردية الأخلاقية تارة ثالثة. فهذه كلها مدارس الحلول الوسطية التى تضمد جراحات الأدب البرجوازى فى معركة الوجود. هى تقول على سبيل المثال أن الأدب فى سبيل الحياة لا من أجل المجتمع، لأن الحياة أكثر شمولا من المجتمع. هذه الكلمة البراقة ــ الشمول ــ لا تعنى سوى تجاوز هموم المجتمع وتخطيها باسم الطاقات المثالية فى حياة الإنسان، كالعطش الميتافيزيقى إلى معرفة سر الكون ولغز الوجود وما إليها من هموم بعيدة عن الواقع البشرى الملموس. كذلك تؤدى هذه الحلول الوسطية إلى رفض فكرة «الفن للفن» تحت ستار الفن للحياة، لتقول بعدئذ بأنه لابد من الإلتزام. ثم تلف هذا الإلتزام فى غطاء لامع يدعى الحرية مع المسئولية أو إخضاع الحقيقة للمنفعة أو حتمية الفضيلة، أو غيرها من المسميات التى ينبغى الكشف عن مصدرها الفلسفى وأصلها الإجتماعى، قبل أن تصل فى أسلوبها الضبابى المضلل إلى عالم الأدب. فيقال إن هذه المدارس كلها ملتزمة، ولكنها ــ فقط! ــ لا تنضوى تحت إتجاه معين من إتجاهات الأدب الملتزم.. وهى فى حقيقة الأمر ليست إلا تعبيرات ملتوية عن المأزق الخطير الذى واجهته الحضارة الغربية بعد الحرب العالمية الثانية، وظهور الإشتراكية كنظام عالمى قادر على أن يكون بديلا فى شتى مجالات المعرفة ــ ومنها الأدب والفن ــ عن الجانب النظرى المنهار فى الحضارة الأوربية.

وقد كنا نحن فى مصر نعانى ويلات «الفوضى» الضاربة فى كافة أنحاء حياتنا الروحية من جراء أزمتنا المركبة مع الغرب والتراث معاً. لهذا وقع اختيار الحكيم على جوهر هذه المدارس صاحبة الحلول الوسطية لما توسمه فيها من

« لقاء » أو مطابقة بين أفكاره « التعادلية » كما أسماها ، و بين ما تقول به تلك الإتجاهات « التوفيقية ». وبالرغم من أن هذا اللقاء فى جوهره كان لقاء طبيعياً بين أدباء البرجوازية فى جميع أنحاء العالم ، إلا أن توفيق الحكيم فى موازاة التطور الثورى لمجتمعنا ، كان ينسلخ رويداً عن أردية الفلسفات البرجوازية ، لا بقصد الوصول إلى المفهوم الإشتراكى للأدب ، بل بقصد الاكتشاف العميق لفلسفة « مصرية » تستمد روحها وحياتها من تراثنا القديم .

أقبلت الثورة عام ١٩٥٢ فبدأت مصر مرحلة جديدة من مراحل النضال الثورى لتغيير المجتمع وقيمه تغييراً جذرياً لم تتحول تراكماته الكمية إلى تغيره الكيفى إلا بعد ذلك التاريخ بعشر سنوات . وقد كانت الثورة إمتدادا أصيلا لمحاولات الشعب المصرى الدائبة لتغيير حياة العبودية التى يحياها إلى حياة حرة . ولا شك أن الفكر المصرى الحديث قد عكس هذه المحاولات المستمرة فيما أنشأه الأدب والنقد من تجارب فى الخلق والتقويم . وكان توفيق الحكيم فى أعماله الفنية الأولى «عودة الروح» – «عصفور من الشرق» – «يوميات نائب» واحدا من كتاب الثورة الوطنية الديموقراطية ، بالرغم من أنه فى أعمال النظرية كان يعبر عن أعلى ذرى القلق الفكرى الحاد ، بين الأسر فى قيـــود البرجوازية الأدبية ، والإنعتاق من هذه القيود. وعلى النقيض من ذلك ، جاءت أعماله الفنية الموازية للثورة ، شديدة الإضطراب والإهتزاز ، بينما كانت كتاباته النظرية أكثر اتساقا مع أحلام شعبنا فى أدب نابع منه ويصب فيه . لقد كان هذا التناقض والتوازن فى آن بين مرحلتى ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ من ناحية ، وبين الفكر والفن من ناحية أخرى ، هو السر فى أن توفيق الحكيم كان جسرا قويا متينا بين إزدهارين عظيمين فى الحقل الأدبى كما ذهب الدكتور لويس عوض فى مقاله عن الثورة والثقافة (الأهرام ٢٣ / ٧ / ١٩٦٥).

وكتاب « أدب الحياة » الذى أصدره الحكيم عام ١٩٥٩ هو الشاطىء الآخر من الجسر الذى نلتقى فيه بفنان الحياة على نحو أكثر تحددا وتبلورا ووضوحاً . فمنذ البداية يقف الحكيم بصلابة وثقة واعتداد إلى جانب الأدب الواقعى الجديد الذى رافق تعاظم الحركة الوطنية واشتدادها فى أوائل الخمسينات، ويحذر شباب الجيل الأدبى الجديد من السقوط فى وهاد العادى والمألوف من واقع الحياة اليومية الذى يتراءى للعين السطحية الساذجة فلا ترى بدورها سوى القشور .. كرد فعل على « أدب الكتب » من المعلبات المحفوظة فى ذاكرة المقلدين لا يعوزها سوى الإجترار والمحاكاه .

كان الحكيم بهذا الفهم الجديد يقف إلى جانب التحول الإجتماعى الجديد . ولكنه حين يتساءل عن تفاصيل معنى « أدب الحياة » أو « أدب الشعب » أو « أدب المجتمع » فإنه لا يضع القضية من زاوية التحول الإجتماعى، بقدر ما يراها من زاوية المنطق الشكلى : هل أدب الشعب هو ما ينتجه أبناء الشعب بأنفسهم ، أو ما يتلقاه هؤلاء عن غيرهم ممن يجيدون كتابة الأدب المتعاطف مع قضايا الشعب ؟ هل أدب الحياة هو ما يباشر التسجيل والتفسير لكل ما يجرى فى حياتنا اليومية من دقائق صغيرة أم أنه قادر على بلورة القضايا الإنسانية فى مركبات فكرية مجردة ؟ إلى غير ذلك من التساؤلات التى تقيم أكثر من همزة وصل بين فكرة « القيم الأدبية الرفيعة » التى نادى بها فيما سبق كمعيار للأدب العظيم الخالد ، وفكرة الشعار الأدبى الذى فوجىء بضرورة رفعه فى مراحل الإنتقال الاجتماعى ، تلخيصا لوجهة النظر الفكرية فى الأدب والحياة إبان تلك المرحلة . فالقيم الأدبية الرفيعة ليست — على وجه اليقين — هى القيم الشكلية البحتة الخاصة بأدوات التعبير اللغوى فى أحد الفنون الأدبية ، وإنما تكتسب هذه القيم الشكلية قيمتها الأدبية الرفيعة حين يكتسى هيكلها العظمى بلحم التجربة الإنسانية التى عاناها الفنان ، ودم الفكرة الحية التى يتوهج بها عقله الخالق . ولا أعتقد أنه من المطلوب أن ننفى عن التجربة فى الأدب ،

أو الفكرة العقلية عند الأديب ، تلك الشوائب التى يلصقها السطحيون من النقاد بالجوهر العميق لمعنى التجربة الذى يبتعد عن أن يكون إحدى الحوادث اليومية أو الملابسات الشخصية ، وما يلصقونه أيضاً بمعنى الفكر فى الأدب الذى يبتعد عن أن يكون مجرد منبر أخلاقى يقف عليه الكاتب مرتدياً ثياب الكهنوت. كلا . . إن المحور الفكرى والتجربة الإنسانية أبعد غورا من تلك المفاهيم المبتذلة،لأنها أوثق ارتباطاً بالقيم الأدبية الرفيعةمن الهيا كل الشكلية لهذه القيم .

أما الشعار الأدبى الذى يلخص وجهة النظر الفكرية للأدب والحياة فى مرحلة معينة،فإنه يتطور بتطور تلك المرحلة،ويتجسد فى تيارات فكرية تتباين مواقفها من الحركة الاجتماعية . ولعله سلامه موسى هو أول من قال بالأدب المرتبط حين بدأ سلسلة كتاباته السابقةعلى ثورة ١٩١٩ والتالية لها حول ضرورة ارتباط الآداب والفنون بأهداف الشعب الثورية .وأن الأديب «مرتبط» سواء أراد أولم يرد بأهداف إحدى الطبقات الاجتماعيةسواء كانت هذه الطبقة ثورية فى موقفها من حركة المجتمع ككل، أو كانت من قوى الثورة المضادة .ولعله أنور المعداوى هو أول من إستخدم عبارة الأدب الملتزم عند قيام ثورة ١٩٥٢ أثناء عرضه لمفهوم سارتر فى الإلتزام . وقد كان الإلتزام الوجودى هو أول التيارات البرجوازية القادمة من أوربا للتوفيق بين حرية الأديب ومسئوليته . ولعله لويس عوض ومدرسة مجلة الفد هما أول من رفع شعار الأدب فى سبيل الحياة ، إلا أن أسرة الغد كانت تقصر الشعار على المعنى الإجتماعى المباشر،بينما لويس عوض كان يتمسك بالمعنى الأوربى الذى يرى الحياة أكثر شمولا من المجتمع،وهو التيار البرجوازى الثانى الوافد من الغرب للتوفيق بين الحرية والإلتزام.وقد كان لويس عوض بالرغم من ذلك من رواد الدعوة الإشتراكية فى الأدب،وبعبارة أدق كان الإمتداد الأكثر تخصصاً من سلامة موسى فى مقدمة « فن الشعر » لهوراس ومقدمة « بروميثيوس طليقاً » لشيلى ،ومقدمة» فى الأدب الإنجليزى الحديث» وكلها صدرت عام ١٩٤٧ . بينما نرى سلامة موسى يهجر شعار الأدب المرتبط ويدعو

صراحة إلى شعار الأدب للشعب، وهى مجموعة المقالات التى كتبها فى الأعوام الثلاثة ٥٣ و ٥٤ و ١٩٥٥ ثم صدرت فى كتاب عام ١٩٥٦ . وكانت الحركة الإجتماعية حينذاك قد بلغت مرحلة خطيرة من الإستقطاب الفكرى الذى أعلن عن نفسه فى المعركة التى دارت رحاها بين العقاد وطه حسين من جانب، ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض وسلامه موسى من جانب آخر. وكان موقف توفيق الحكيم بلا مواربة هو تدعيم الإتجاه الواقعى الجديد ، بشرط ألا يتورط هذا الإتجاه فى ردود الفعل التى تتسم بالتضخم والمبالغة فتبتذل نفسها فى القشور السطحية لواقع حياتنا اليومية، وتهجر الزاد الثقافى المكتسب من التراث الإنسانى الخصب . ومن ناحية أخرى ، أخذ الحكيم على الحركة الجديدة أنها طبقت بعض القابيس الجاهزة فى الآداب الإشتراكية الأخرى دون تمحيص لتجربة أدبنا المحلى فانزلقت من حيث لا تدرى إلى نفس الخطأ الذى اقترفه نقادنا المتأثرون بالغرب . فماذا « لو أنهم قالوا بكل بساطة نحن فى حاجة إلى فتح النافذة الشرقية كما فتحت النافذة الغربية . وقاموا بالفعل ينقلون نقلا أمينا ويترجمون ترجمة دقيقة عيون الأدب والنقد من البلاد الشرقية » (ص ١٦٣ ط أولى) .

ويخاطب الحكيم ضمير الطليعة الثورية فى النقد الواقعى الجديد قائلا « يجب أن ندرس مجتمعنا دراسة جدية ، وأن ندرس أدبنا وفننا دراسة دقيقة موضوعية، تحيط بمراحل تطوره المتصلة بتطور المجتمع ، وأن يكون أدبنا الجديد والمتجدد نتيجة طبيعية للنظر الفكرى والاجتماعى ، وأن يكون رائدنا فى كل ذلك الصدق والصراحة وسعة الأفق وحسن التطبيق » (ص ١٦٥) . ثم ينادى الحكيم بأن الأديب الحى الجديد يجب أن يستمد حياته من الأوراق الخضراء لا من الاوراق الصفراء « إن الأدب الجديد فى مستقبل أيامنا سيكون كما أتصوره نابعـاً من صميم التجربة الحية لعامل فى مصنعه أو جندى فى معركته أو فلاح فى حقله »

(ص ١٩) . ويفرق بين أولئك الذين يتخذون من الموضوعات الشعبية هيكلا عظميا لأدبهم، ثم يكسونه بلحم ودم يعادى فى جوهره قضايا الشعب . ولا يستبعد أن الجمهور القارىء قد تستهويه الأعمال الأدبية السهلة فى البداية ، ولكنه ما يلبث مع الثقافة الحية المتطورة أن ينمو وينضج ويزداد عمقا ورفضا للأعمال السطحية وإقبالا على الأدب العظيم . (ص٢٣ — ٢٩)

ليس الأدب للشعب إذن ، تخطيطاً رياضياً أو أرسطياً ، نضع بواسطته كلا من الأدب والشعب فى خانة من أو مع أو ضد أو فى ، وإنما المقصود هو الأدب النابع من التيار الفكرى الأكثر تقدما . فدورة الأدب والشعب دورة جدلية تتم على ثلاث مستويات : البناء العلوى المجتمع ، الطبيعة الطبقية للأدب ، التراث التقدمى للفن . فلا شك أن ما تدعوه الماركسية بالبناء الفوقى ، أى مجموعة القيم الفكرية والفنية والأخلاقية والسياسية التى تعكس بصورة معقدة التكوين الإقتصادى للمجتمع ، لا شك أن هذا البناء يشكل عنصراً جوهريا فى ترسيخ مفهوم الأدب التقدمى . فحين تصبح ثمة خطوط تشد الفنان إلى أرض محددة الأسوار الاجتماعية ، فإن العمل الفنى حينذاك لا يصبح كائناً ميتافيزيقيا معلقاً فى الهواء ، بل يصبح قيمة موضوعية يمكن تلمس قوانينها الخاصة وأبعادها الذاتية . كذلك فإن الطبيعة الطبقية للأدب تحدد الإتجاه الفكرى السائد على أعمال فنية بعينها ، ومصدرها الاجتماعى ، بحيث أن الكشف عن التفاعلات الدينامية داخل العمل الفنى ، يمسى كشفاً فى نفس الوقت عن طبيعة العلاقة بين الفنان والمجتمع ، فلا يستطيع الزعم بأنه يتجاوز هموم المجتمع ويتخطاها من أجل « الفكر الأرفع » أو «القيم العالية » تلك الشعارات اللامعة التى سرعان ما تتهاوى تحت المجهر العلمى الدقيق . أما التراث التقدمى للفن فهو الجذر الواقعى للتقاليد الأدبية التى ترسخ فى وجدان الفنان الملتزم بقضايا الفئات الاجتماعية الأكثر تقدما فى عصره . فليس الأدب التقدمى بدعا فى العصر

الحديث ، وإنما هو مرتبط أوثق الارتباط بمحاولات السابقين وتجاربهم ، الواعية وغير الواعية ، فى تجسيد أكثر القيم تقدما ودفعا لمجتمعاتهم إلى الأمام.

بهذه العناصر الثلاثة، نستطيع أن نتخلص مع توفيق الحكيم من السؤال: لمن يكتب الأديب ؟ لأن الفنان ـ تقدميا كان أو رجعيا ـ سوف يكتب ويؤثر ويتأثر دون أن يسأل هذا السؤال . وهكذا تحل أيضا مشكلة التناقض المفتعل بين الشكل والمضمون ، فيؤكد الحكيم أن من صنع عملا متقنا ممتعا رائعا ، ولكنه فاقد المعنى الإنسانى والفكرة الدافعة للإنسان والمجتمع فقد صنع أدباً وفناً « ولكنه أدب وفن من طراز بارع الصنعة ، زهيد القيمة ، كالزجاج البخس البراق لا الجواهر النفيسة الثابتة » (ص ٣٢) . أى أن القيمة الأدبية الرفيعة لم تعد هى الشكل الخارجى كالوعاء الثمين ، وإنما أضحت بما تحققه هذه القيمة فى مجرى الحياة الإنسانية من تغيرات . تلك هى النتيجة الأولى فى تحول الحكيم . أما قضية الإلتزام فقد ظل إيمانه بحرية الفنان قوياً لا يتزعزع ، على أن ينتج « خدمة للإنسان والمجتمع بالطريقة التى يراها » (ص ٣٣) . أى أن المضمون الاجتماعى هو القيمة الموضوعية التى يمكن أن يلتزم بها الفنان ، أما صياغة هذا المضمون فمن حق الفنان وحده أن يمنحها كل سمات عبقريته الفردية . وتلك هى النتيجة الثانية لتحول الحكيم .

ولا ينبغى لنا أن نفهم هذا التحول فهما يقسم برد الفعل . فاهتمام توفيق الحكيم بقضايا الشعب والاشتراكية ليست تحولا مفاجئا ، بل هو إمتداد أكثر تطوراً وازدهاراً ـ فى الإطار النظرى ـ لصاحب « عودة الروح » و « يوميات نائب » ، وفى الإنتاج المسرحى يبدو هذا التحول أكثر وضوحا فى الفرق بين « شمس النهار » و« الطعام لكل فم » وبين « الأيدى الناعمة » و « الصفقة » بالرغم من الفترة الزمنية القصيرة التى تباعد بينهما . إن تحول الحكيم ليس تحولا مفاجئاً من ناحية ، كما أنه ليس تحولا متطرفاً من الناحية

الأخرى . فلا ريب أنه قد تطور مع القلة القليلة التي تطورت من كتاب الثورة الوطنية الديموقراطية في موازاة الحركة الاجتماعية المتعاظمة في بلادنا ، ولكنه يختار موقعه الذي يتلاءم مع تكوينه الجوهري ، داخل الدائرة الثورية ، إلى يمين المركز الثوري لا في قلبه ولا على يساره . فهو ما يزال « الثوري المحافظ » خاصة إذا كانت المرحلة الثورية الجديدة ،هي الاشتراكية.

ومن أعماق هذا التحول الجديد يقول الحكيم أنه يكفي الأديب أن يكتب قصة أو مسرحية كما يكتبها كل الناس في أي لغة أو دولة ، ويضمنها التصوير الأمين الصادق الدقيق لإحساس شعبه وتفكير بلده ليكون قد أدى واجبه على نحو ما (ص ٥٣) . ومن أعماق هذا التحول أيضاً يقدم الحكيم ما يمكن تسميته « بكشف الحساب » لنقده الذاتي ، فنراه يؤكد أنه ما من شك في أننا يجب أن نحمل رسالة التقدم والحرية والنضال في سبيل شعوبنا العربية على نطاق أوسع « بوسائل أفضل وبفن أروع » وقد يكون عذرنا حتى اليوم هو إهتمامنا بتجويد الأداة الفنية ، وإدخال القوالب الأدبية وحل المشكلات اللغوية ، فإذا انتهينا من هذه المرحلة ، فلن يكون أمامنا إلا «الدخول في الصميم» (ص ١٣٤) ومعنى ذلك أن ما كان يشوب دعوة الحكيم إلى الإهتمام بالجانب الفني اهتماماً مبالغا فيه كان مجرد رد فعل ، لا على المهتمين بالجانب الاجتماعي ، وإنما على المهتمين بالتحنيط اللغوى . وقد تكون مرحلة التجديد هذه قد أنهكت قوى من قاموا بها أو ساهموا فيها — يقول الحكيم — فمن الخير أن ينهض جيل آخر بالعبء الجديد ليختار المرحلة التي ستعطي أدبنا الحديث معنى إنسانيا بارزاً في نظر العالم « لذلك أرجو أن نفرغ سريعا من الإشتغال بالشكليات ، وأن نتجه بكل إهتمامنا إلى المعاني الكبرى التي تشغل الآداب العالميـــة في عصرنا الحاضر » .

هكذا يظل توفيق الحكيم فى برجه العاجى فنانا للحياة . بل إنه فى غمرة ثورته إلى جانب الأدب الجديد ، يحاول أن يجعل من ثورة المعتزل فى البرج العاجى قانونا عاما ، فيدعو جميع الكتاب إلى الإعتصام به . وهو يجأر بالصراخ بأن استغلال الحضارة هو مصدر السيطرة والعدوان ، وأن رجال الفكر وحدهم هم القادرون على حماية الحضارة من « حافة الهاوية » التى يحاول الإستعمار أن يقذف البشرية إليها . ومن التكوين الاقتصادى للحضارة ، إلى فكرها الفلسفى ، يستخلص الحكيم محاور الأدب الإنهزامى فى الغرب . على أننا يجب أن نفرق فى أدبنا التقدمى بين سياسة الأدب وأدب السياسة ، أى بين الكاتب الذى يشتغل بوقا لحزب من الأحزاب ، والكاتب الذى يصــدر عن نفسه فى خدمة القضية التى نذر لها أدبه وفكره وفنه . لهذا السبب كان الحكيم منسجم الفكر والسلوك عندما فتكت المجاعة بأحد أقطار شمال إفريقيا الشقيقة وهبت مصر ترسل المعونة الواجبة إلى شقيقتها المنكوبة ، وإذا بفرنسا تسد الطريق بذراعيها القويتين، وتحول دون وصول المدد إلى الشعب المكبل الجائع، ولم يجد الحكيم عندئذ بداً من أن يعيد إلى فرنسا وساما كانت قد منحته له بمناسبة ترجمة بعض كتبه إلى الفرنسية . وقد أرسل إلى السفير الفرنسى مع الوسام إحتجاجا قال فيه « ما معنى الأدب إذن فى رأى فرنسا إذا لم يكن للحرية والإنسانية عندها من معنى ؟ ما أظن أديبا حراً يقبل من فرنسا تقديراً قبل أن يظهر أنها تقــدر حقا الحرية والإنسانية » وكان من أثر ذلك أن الحكومة الفرنسية رفضت إعطائه التصريح بالدخول إلى الأراضى الفرنسية إلا بعد تهديد من الحكومة المصرية بتطبيق مبدأ المعاملة بالمثل .

وهكذا نصل مع توفيق الحكيم إلى شاطىء العمل الإيجابى بالرغم من إرتفاع البرج العاجى . ذلك أن المعتزل فى هذا البرج لم يكف يوما عن الثورة ، والتفاعل الحى العميق مع انعكاساتها على الفكر والفن . وأقام الحكيم الدليل

الأكبر على أصالة ثورته فى أنه لم يتصور الشكل الفنى قط مجرد وعاء يحمل اليوم صنفا وفى الغد صنفا آخر ، بل كان التفاعل بين الشكل والمضمون فى أعماله خير برهان على مدى المعاناة التى يعيشها فى كل تحوّل جديد . إلا أن ثورة المعتزل فى البرج العاجى، لم تحمل من فنان الحياة نمطا مكروراً فى حياتنا الأدبية، بل كانت له خصائص فكرية تعد من سماته الجوهرية التى يلزم لنا أن نكشف عنها الستار .

الفصل الثالث
راهب الفكر



يمكنك أن تتصور رجلا نحيلا فوق رأسه بيريه لا يفارقه ، وفى إحدى يديه عصا لا يتركها ، وفى عينيه نظرة ذاهلة على الدوام . تلك هى الصورة الخارجية لتوفيق الحكيم كما إلتقطتها له الصحافة المصرية منذ زمن بعيد ، تحت عناوين مختلفة ، كأن تصفه بعدو المرأة ، أو بحر النسيان ، أو البخيل الأبدى .

وكان الحكيم من الذكاء بحيث أنه لم ينف عن نفسه أية « تهمة » من هذه الإتهامات التى يجسدونها فى صورته الشائعة بين الناس . بل هو أحيانا يتمادى فى عملية التجاهل هذه للدرجة التى معها تنتقل المبالغة إلى الطرف النقيض فهو يسطو على إحدى هذه التسميات التى يغرقه بها بعض الظرفاء من السطحيين أو السذج ، فيدعو أحد كتبه « من البرج العاجى » ويسمى نفسه براهب الفكر الذى تزوج الفن زواجا كاثوليكيا ـ كما تتزوج الكنيسة المسيح ـ ومن ثم فهو العدو الطبيعى للمرأة .

وتضافرت مبالغة الحكيم وظرف أصدقائه من الكتاب فى أن يظل الرجل أسيرا لتلك الصورة الغريبة فى أذهان أجيال عديدة من القراء . وساعد على تثبيت هذه الصورة ما أشاعه البعض عن « الفنان » فى الغرب من أنه يسلك كل تصرف غير مألوف ، فيطيل لحيته ويقلب نهاره ليلا بين الحانات ، ويجيد التصعلك والبطالة والتشرد . . باختصار هو إنسان شاذ أقرب إلى أن يكون مجنونا .

ولم يحاول توفيق الحكيم المرة الثانية أن ينفى عن نفسه صفة الجنون ، فانطوى بين جدران الوظيفة حينا ، وجدران الصحيفة حينا آخر ، وكواليس المسرح تارة ، وفى غرفة نائية بالمنزل تارة أخرى . وهو فى هذه الأطوار جميعها ، يعيش وحيداً بلا رفيق ولا أنيس أو صديق يأنس إليه سوى الكتاب أو تلك الأشباح من الأفكار المجردة التى تزوره بين الحين والحين فى مخيلة العذاب ، إلى أن ينجح فى القبض عليها ، ومن ثم تتجسد صفحات من تجربة الألم فى معاناة الخلق .

وقد تسببت ظاهرة الإنطواء هذه فى حياة توفيق الحكيم ، فى تضخيم ظاهرة الشذوذ التى أحاطه بها البعض . غير أن هذا لا يلغى حقيقة موضوعية فى تفكير الحكيم وفنه ، هى أن تجربته مع الحياة هى تجربة الذهن .. أى أن برجه العاجى لم يقتصر فى الابتعاد به عن الأحزاب السياسية فحسب ، بل عن الحياة الاجتماعية فى مفهومها العريض أيضاً . ولعل التجربة الذهنية وحدها هى منشأ ميله إلى الفن المركز ، شعراً كان أو مسرحاً ، ومنشأ ميله إلى التفكير الرياضى سواء فى الفلسفة أو المعمار أو الموسيقى . ولعل تجربة الذهن أخيراً هى منشأ ميله إلى « التعميم » فى الحكم على طبائع الأشياء أو حركة تفاصيلها . وتجربة الذهن فى المسرح تخلف حواراً ممتازاً لأن جوهرها الجدل . ولكن ما أندر أن تخلف شخصيات حية . وفى مجال الفن غالباً ما تميل كفتها إلى جانب العقل دون العواطف الدافقة والشعور المنساب .

تجربة الذهن هى النتاج الطبيعى للبرج العاجى الذى احتمى راهب الفكر بين أسواره الفنية العالية . فمهما كانت الصور الكاريكاتورية التى يرسمونها للحكيم رجلا ذاهلا يرتدى البيريه ويمسك العصا ولا يصادق أحداً ، على جانب كبير من المبالغة ، فإنها بلا جدال تتضمن جانباً من الصواب مرجعه ما أدعوه بتجربة الذهن التى عاشها الحكيم ، بكل أبعادها الفكرية والفنية . فالبرج العاجى حقيقة أساسية فى حياة توفيق الحكيم ، لأنها بمثابة المظهر الخارجى لتجربة الذهن . أما رهبنة الفكر فهى العمود الفقرى لتجربة الذهن التى يعانيها الفنان بالتجرد الكامل من كافة المغريات الطارئة والنزوات العابرة والملاذ السهلة المباشرة .

لا بد لنا إذن من التعرف على الطريقة التى استطاع بها فنان الحياة عبر رحلة العمر أن يكون راهباً للفكر . إذا كان البرج العاجى هو مفتاح السر ، فلا بد لنا من التعرف على طريقة البناء التى تمكن بها توفيق الحكيم من أن يشيد أسوار الفن العالية .

وربما كان الفضل الأول يرجع إلى توفيق الحكيم نفسه فى عثورى على مفتاح السر خلال كتاباته النظرية من منتصف الأربعينات إلى منتصف الخمسينات . فقد أهدتنى هذه الكتابات إلى « رؤيا » توفيق الحكيم من أعلى القمة فى برجه العاجى ، هذه الرؤية التى تشتمل على ثلاثة أشعة رئيسية هى : الفكرة المصرية ، وفكرة الحرية ، وفكرة الفن .

وقبل أن ندرس هذه المعالم الكبرى فى حياة الحكيم ، مفكرا وفناناً ، علينا أن نلقى نظرة سريعة على أرض الفكر المصرى الحديث التى أنبتت لنا هذا الرجل ، وأثمرت فى أعماله النظرية والفنية ما يعد مدخلا رائعاً إلى الأدب المصرى الحديث .

* * *

منذ أواخر القرن التاسع عشر ، كانت مصر تعانى ويلات الصراع المزدوج ، مع الاستعمار الغربى من ناحية ، والتخلف الحضارى من ناحية أخرى.

وقد تجلى هذا الصراع فى حركة الشارع المصرى المناضل من أجل الاستقلال والتقدم. أما انعكاسات هذا الصراع على الآداب والفنون، فقد اتخذت أسلوبا مباشرا فى بعض الأحيان، وغير مباشر فى أحيان أخرى. فالأسلوب المباشر، اتضحت معالمه فى تلك المساجلات الصاخبة حول تحرير المرأة بين قاسم أمين وأعداء التطور. وحول الديموقراطية بين لطفى السيد وأعداء الحرية. وحول الفكر الدينى المستنير بين الإمام محمد عبده وأعداء النور. واتضحت هذه المعالم فى الأسلوب غير المباشر كدعوة شبلى شميل إلى فهم معنى التطور، ودعوة فرح أنطون إلى فهم الأدب الحديث، ودعوة يعقوب صروف إلى فهم المنهج العلمى. ومن نفس الطراز من الدعاة، كان الدكتور هيكل يكتب أول قصة مصرية « زينب » باسم مستعار « مصرى فلاح »، وكان الدكتور طه حسين يحرر العقول من ربقة القيم السائدة فى النقد الأدبى، يرافقه على نفس الشاطىء، شكرى والعقاد والمازنى.

غير أن الصراع لم يبق طويلا فى تلك الدائرة المتسعة، فتبلور الاختيار الحضارى أمامنا على المستوى السياسى، بين الإمبراطورية العثمانية، والإحتلال الإنجليزى.. فانبثقت للتو أغلى أمانى الشعب المصرى القومية على اللسان الهاتف « مصر للمصريين ». وسرعان ما التأم الاستقطاب فى شمل واضح، ولم تعد القضية مفتتة بين تحرير المرأة والمنهج العلمى والأدب الحديث من ناحية، والحجاب والغيبيات والمقامات من الناحية الأخرى، بل أضحت القضية هى « مصر » المناضلة ضد الهيمنة العثمانية والاستعمار البريطانى معا.

ولم تكن كلمة « مصر » غريبة على الألسنة والأقلام، ولكنها بالفعل كانت غائبة عن الوعى والإدراك. كانت الذات المصرية مشاعا بين الأتراك والإنجليز وقرون طويلة من الذل والانسحاق الذى جعل شخصيتها المعنوية موضع ارتياب حتى من أبنائها. لذلك كانت « مصر للمصريين » فى تحديدها السياسى، مدخلا مبدئيا إلى مصر الذات الحضارية الواعية بنفسها.

فأكب أدباؤنا على « التاريخ » أول الأمر ، يدرسون أحداث هذا البلد على مر السنين، ثم التفتوا إلى «الحضارة» العريقة التى أثمرتها أجيال العمالقة من أجدادنا ، ثم تنبهوا إلى « الفكر » الذى تنطوى عليه هذه الأرض فى جوف أحيائها لا بين أكفان موتاها فحسب . هنا تولى الفن قيادة التيار « المصرى » الغالب على الوجدان الوطنى آنذاك ، ملخصا فكرة « البعث » فى نهضة حضارية شاملة . ولهذا كانت الفكرة المصرية فى تاريخنا الحديث — على كافة المستويات — بمثابة الميلاد الحقيقى لعصر نهضتنا الحديثة . ولا شك أنه كان على حافتى الطريق ، من ينادى بالدولة العثمانية ، ومن يهتف للحضارة الغربية ، ولكنهما معا كانا يلتقيان فى العداء لمصر وطنا وحضارة، كانا يلتقيان فى الرغبة الحارة فى تذويب الشخصية المصرية ذوبانا نهائيا ، إما تحت السيطرة العثمانية باسم الدين والتراث ، وإما تحت السيطرة الإستعمارية باسم الحضارة والتقدم . كانا معا يشكلان التيار اليمينى فى بناء عصر النهضة . ولعل الشخصيات التى شاركت فى دعم هذا التيار هى بعينها الشخصيات الوافدة من أوربا ، وقد فر بعضها مذعورا يهرول إلى قمقم الماضى السلبى ، وعاد البعض الآخر يجر أذيال الأسف على الفردوس الأوربى المفقود . وبالرغم من هذه المسافة الطويلة بينهما، إلتقيا فى العداء الصريح لتيار مصر الثورة ، الذى اندفع من هزائم القرن الماضى وانتصاراته ، يستوضح التفاصيل الحضارية فى تاريخنا ، لعلها تجيب .

وقد كانت الدعوة المصرية فى المجال السياسى والاقتصادى واضحة ، إنها تطلب الحرية والاستقلال . أما فى المجال الفكرى والفنى ، فقد كانت الفكرة أكثر ضبابية مما يتصور أصحابها ، وفى بعض الأحيان كانت أكثر خطورة . كانت أكثر ضبابية حين تساءلوا : ما هو الفكر المصرى ؟ كيف نبنيه ؟ ما هو تراثه ؟ وكانت أكثر خطورة حين اتصل الجواب على هذه الأسئلة بالكثير من المقدسات فى حياة المصريين .

وكان التيار اليميني على وعى تام بالمشكلات القائمة فى وجه الفكرة المصرية فإذا رفض أصحابه الأساليب الديموقراطية فى المحاجاة ، وإذا هزمت أساليبهم المدوانية المباشرة، فلا بأس عندهم من النفاذ إلى «داخل الدائرة » المصرية بأسماء مستعارة وأثواب منتحلة لا يقصدون بها سوى التخريب الداخلى . فكم حاول الاستعمار أن « يشجع » الفكرة المصرية ببذر الأفكار اللامعة من حيث المظهر ، ولكنها تستهدف القضاء على هذه الفكرة من حيث الجوهر . بل إن الكثيرين من عملاء الإستعمار فى مجال الفكر إرتدوا ثياب الفكرة المصرية وتكلموا باسمها ، فأساؤا إليها أبلغ الإساءات . وتلك هى غاية الاستعمار من التضليل زمناً باسم الفكرة المصرية . كذلك راحت الرجعية ترتدى مسوح الدين والتراث لتناضل فى أكثر المراكز حساسية . وما أن فشلت حتى حاولت أن تغزو هى الأخرى مواقع الفكرة المصرية من الداخل. ومرة أخرى يلتقى السلفيون بالاستعماريين فى تحالف غريب للقضاء على مصر الثورة . وقد نجح التيار اليميني بجناحيه فى ترك بصماته على نشاط الكثيرين من أبناء الفكرة المصرية ، فتحولت إلى أشياء عديدة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار .

غير أن المرحلة الأولى من البحث عن الذات المصرية ، اتسمت بالجهود الشاقة المضنية فى سبيل خلق فكر مصرى وأدب مصرى وفن مصرى. فى مجال التاريخ كان سليم حسن وعبد القادر حمزة وغيرهما أدوات ملتهبة للبحث عن الحلقات المفقودة من تاريخنا الطويل . وفى مجال الحضارة كان طه حسين والعقاد وسلامة موسى وهيكل يبحثون عن الأصول الضائعة للفكر المعاصر لهم . كان الفكر والأدب فى تلك الفترة كفاحاً دامياً من أجل اكتشاف الذات. ولقد تعثرت أدوات البعض حين كانت تصطدم بالمقدسات ، تارة فى صورة اللغة ، وتارة فى صورة الدين، ولكنها فى النهاية كانت تغوص إلى أعماق تكويننا الحضارى فتقل

مواضع الاصطدام، إلى أن تبلورت الفكرة المصرية فى عشرينات وثلاثينات هذا القرن. وليس غريباً أن يتم تبلورها مع نيران أولى حلقات الثـــورة القومية عام ١٩١٩ وينتظم هذا التبلور بقية حلقات الثورة إلى عام ١٩٥٢ حيث كان المضمون الاجتماعى للثورة يفرض شكلا تاريخياً جديداً هو مصر العربية الحديثة.

تبلورت الفكرة المصرية مع نشأة البرجوازية المصرية ونضجها فى مرحلة الصراع المرير مع الاستعمار الغربى ، وازدادت التيارات بداخلها تشعباً وإنشقاقاً . فكاد ينفرد سلامة موسى فى كتاباته آنذاك بضرورة المضمون الاجتماعى لمصر الثورة ممثلا فى الاشتراكية. وأسس مع زملائه « المجمع المصرى للثقافة العلمية» وجمعية « المصرى للمصرى » ومجلة « المصرى » وكتب « مصر أصل الحضارة» يهتدى بالجوانب الإيجابية فى الحضارة الغربية ، وكان فى هذه الكتابات جميعها يمثل جانبا من اليسار داخل الفكر المصرى . وانشق البعض الآخر يهتدون بالجوانب السلبية فى دعوة السلفيين إلى إمبراطورية عربية. وهى إمتداد لفكرة الإمبراطورية العثمانية ، ودليل على تسرب تيارها الفكرى إلى دائرة الفكرة المصرية ، كما يهتدون بأكثر الجوانب السلبية فى الحضارة الغربية المتمثلة حينذاك فى النازيين والفاشيست . واختار طه حسين وهيكل والعقاد موقفاً وسطاً لا يحبذ المضمون الاجتماعى لمصر الثورة المتمثل فى الاشتراكية ، مع الإكتفاء بالحرية والاستقلال . ومن ناحية أخرى يحاربون بلا هوادة التيار اليمينى المتمثل فى مصر الفتاة .

نشأ توفيق الحكيم وترعرع فى هذا المناخ المضطرب بين اليمين واليسار والوسط ، وكواحد من أبناء الثورة الوطنية الديموقراطية ، لم يتردد فى الإنضواء تحت لواء الفكرة المصرية . ولكن تكوينه الخاص الذى قبل السياسة ورفض العمل السياسى أو قبل الثورة واعتزل فى البرج العاجى ، أبى ألا أن يتجاوز اليمين واليسار والوسط ليحاول أن يصنع للفكرة المصرية شيئاً جديداً .

كانت الفكرة المصرية — بشكل عام — قد انتهت إلى أن الوعى الحضارى هو سبيلنا إلى اكتشاف ذاتنا . هذا الوعى لايتأتى إلا بجمع أشلاء تاريخنا الممزق من مصر الفرعونية إلى مصر القبطية إلى مصر الإسلامية الى مصر العربية الحديثة . فالتصور التاريخى الشامل لأرض مصر هو أول الدعائم لتثبيت الفكرة المصرية . وتفرعت من هذه الفكرة الرئيسية بعض الأفكار التابعة لها بالضرورة مثل الدراسة الفولكورية لأعماق هذا الشعب وضميره . والدراسة الميثولوجية لعقائد الإنسان فى بلادنا منذ وجد . إلتفت الحكيم إلى هذا النوع من الدراسات التى تتجاوز فى نظره مادعاه بالحدود الضيقة للفكرة المصرية ، حدود الطبقة الوسطى البازغة ، وحدود القهر الأجنبى ، وحدود التهديد العثمانى وما إلى ذلك من صراعات «مادية» مباشرة . قال الحكيم انه كلما استطعنا أن نغوص فى أعماق الزمن ، فى أعماق الأرض ، فى أعماق الإنسان ، سوف نستكشف الجوهر الثابت لمصر ، الذى يتجاوز بخلوده أسوار العرض الزائل من الصراعات الراهنة . مصر « الروح » هى البعد الجديد الذى أراد الحكيم أن يضيفه إلى الفكرة المصرية . مصر التى حاربت الزمن فى الماضى بالاهرام والتحنيط ، هى بعينها التى تتوسد الفلاح المصرى الحديث وهو يناضل الزمن بالصبر . مصر التى تتلائم مع « تجربة الذهن » عند توفيق الحكيم ، هى مصر الفكرة ، التى تتجسد حينا فى إيزيس ، وحينا آخر فى شهيد من عصر الشهداء المسيحى ، وحينا ثالثا فى ثورة ١٩١٩

والحق أن ثورة ١٩١٩ هى التى أوحت إلى الحكيم بهذا البعد الجديد للفكرة المصرية . ولكنها حين انعكست على وجدان المعتزل فى البرج العاجى ، مضت به من فورها إلى تفاعلات تجربة الذهن التى أثمرت له ما يسميه بمصر الفكرة أو مصر الروح . وليس غريباً أن يكون العمل الأول والأكبر فى حياة توفيق الحكيم هو رواية « عودة الروح » فهى رواية الثورة بحق ، وهى رواية الفكرة المصرية التى ترقد فى ضمير الفلاح المصرى

منذ آلاف السنين ، وليس غريباً مرة أخرى أن تكون العلامة الرائدة لميلاد الرواية المصرية لحماً ودماً . وليس غريبا للمرة الثالثة أن يصبح الحكيم هو فنان الفكرة المصرية من أهل الكهف إلى ياطالع الشجرة مروراً بإيزيس وأخواتها ، بل منذ كتب تمثيليته الفرعونية الأولى، وهو بعد صبى ، فى نفس الوقت الذى كتب فيه حسين فوزى صديق عمره مادعاه بالأوبرا المصرية . وهكذا أصبح الحكيم هو الباب الفنى الكبير الذى تخرج منه نجيب محفوظ وعادل كامل وغيرهما فيما أنشآه من أعمال مصرية الرداء والجوهر .

فإذا كانت الفكرة المصرية تلعب فى حياة الحكيم دوراً هاما ، فإنه من الأهمية البالغة أن نلتفت إلى أسس التفكير الفلسفى عند توفيق الحكيم حتى ندرك البذور التى أثمرت فيما بعد أعماله الفنية .

يقول توفيق الحكيم فى كتابة « تحت شمس الفكر » عام ١٩٣٨ :
« إنى دائما أومن بأن مصر لا يمكن أن تموت ، لأن مصر منذ الأزل ظلت تعمل وتكد آلاف السنين لهدف واحد مكافحة الموت .. ولقد فازت مصر ببغيتها ، وكلما ظن الموت أنه انتصر ، قام حوريس من أبنائها يصيح : إنهض ، إنهض أيها الوطن !! إن لك قلبك ، قلبك الحقيقى دائما ... قلبك الماضى.. وإذا الموت يتراجع أمام صوت مدو من أعماق الوطن: إنى حى.. إنى حى » (ص ٢٠٩) .

تلك هى «خامة» الفكرة المصرية عند الحكيم .. فالإستمرار التاريخى هو عصارة الحياة فى مصر ، بواسطته استطاعت أن تقاوم الموت .. إن عامل الإستمرار التاريخى يجر الحكيم جرّا إلى الماضى فيحيط عودة الروح بأسطورة إيزيس وأوزوريس، ولكن هذا الماضى لا يجعل من الحكيم رومانسيا يستنشق عبير الاكفان ليغنم بأمجادهم فيزهو بها ويفخر . لاشك أن هذه الامجاد

كانت سلاحاً وطنيا يستحث النخوة فى صدور المناضلين ضد الاحتـــلال والامبراطورية العثمانية على السواء.. ولكن تراب الموميات بعدئذ يتحول إلى مخدر يصيب البعض بمركب العظمة الذى يحُـبّ العلاقة الدينامية بينهم وبين النضال الثورى. توفيق الحكيم لم يكن رومانسيا مخدرا بعبق الماضى، لهذا نراه يقول فى نفس الكتاب (ص ١٣٥) «إن مصر ليست كتابا مفتوحا إنما هى هيكل قديم مغلق يحوى كنوزاً، قد ضاع مفتاحه، فعلينا قبل كل شىء أن نفتح بابه ونستخرج مافيه .. ليس الخير أن نظل طول الزمن نتغنى بمفاخر هذا الهيكل ونحن نائمون على أعتابه».

كذلك لم يُصَب توفيق الحكيم بمركبات النقص التى أصابت رواد الفكرة المصرية أحيانا بردود الأفعال، فهو لايتردد فى وضع الحضارة المصرية فى مكانها التاريخى. لا سبيل إلى فهم حضارتنا والوعى بذاتنا الحضارية، إلا بمقارنتها إلى بقية الحضارات المحيطة، ومختلف العصور الحضارية. إن الثقافات والحضارات عند الحكيم لاتموت، ولكنها تهضم فى ثقافات وحضـــارات أخرى.. «فالثقافة العربية قد امتصتها واحتوتها الحضارة الاوربية القائمة ضمن الذى امتصت وهضمت فمادة الثقافة لاتنعدم، ولكنها تتحول إلى ثقافة جديدة وتدخل فى تركيب حضارة جديدة، فالقول باحياء الثقافة العربية القديمة أو الثقافة الاغريقية القـــديمة قول لا أستطيع أن أفهم له معنى» (ص ١٢١) وقد يتسرع البعض فى الحكم ويقولون إن الرجل فى حماسه للفكرة المصرية لم يعترف بالتراث العربى، وليس هذا لغوا فحسب، بل هو جهل نشيط على حد تعبير فولتير، بالدور الخطير الذى لعبه الحكيم فى حياة التراث من جهة، كما أنه جهل لا شبيه له فى فهم الإطار القومى الذى كانت تتمدد فيه

مصر إبان تلك المرحلة من جهة أخرى . كلا ، ان الحكيم يؤمن بأن الحضارات تقوم على حضارات قبلها ، وأن هيكل الحضارة القائمة ينهض على طبقات متعددة من حضارات سابقة « فلو فرضنا المستحيل ، وأردنا أن ننزل طبقات ونرجع إلى ثقافة قديمة فماذا نجد غير شيء أولى إلى جانب ثقافة العصر الحاضر؟» (نفس الصفحة) يؤدى ذلك إلى أن الحكيم كان يعى طبيعة الصراع المزدوج للروح المصرية ، مع القهر الأجنبي، والسلطنة العثمانية . لذلك يصبح أكثر صراحة فيقول « إن طابعنا الفكرى ، وطريقة نظرنا إلى الأشياء وتقاليدنا ، واحساسنا بالجمال الفنى ، ومشاعرنا نحو مظاهر الطبيعة المختلفة ، وأسلوبنا فى التعبير عن حقائق الأشياء — كل ذلك ينم عن عقلية خاصة وعبقرية مستقلة ، لا ينبغى أن تتحلل وتتزايل تحت طغيان موجة أقوى » .. (ص ١١٩) مهما كان مصدر هذه القوة ، هو القديم أو القهر .

لهذا السبب لا نقول إن توفيق الحكيم « تفادى » السقوط فى وهاد العنصرية ، وإنما نقول على العكس أنه كان على وعى متصل بطبيعة التفاعل الدائم بين الذات والموضوع ، بيننا وبين الآخرين . فهو حين يتصور تاريخ الحضارة عصورا ، وحين يتصور هياكلها طبقات فوق بعضها البعض ، وحين يتصور زمانها الحاضر شرايين متجاورة ، لا يستطيع أن يسقط فى هاوية الإيمان بالعرق أو العنصر ، مهما آمن بفردية الطابع الذاتى لحضارتنا . فهذه الفردية ليست إلا دليلا على الأصالة ، لا على العنصرية . يوضح الحكيم هذه القضية فى نقطتين : الأولى « إن الفكر البشرى ليس له حدود دولية إنما هنالك المزاج الخاص ، والطبيعة الخاصة التى تكيف تلك الثورة المباحة التى تنهل منها كل ثقافة وكل حضارة » .. والنقطة الثانية « .. ولا نستثنى من ذلك الحضارة الإسلامية نفسها فى عصورها الزاهرة ، فما هى إلا جماع أفكار وثقافات وحضارات أمم مختلفة ، صبها الإسلام فى قالبه ، وجعل منها لوناً خاصاً » (ص ١١٦) .

وليس توفيق الحكيم فى ذلك إلا واحدا من أبناء الصف الرائد : طه حسين والعقاد ومصطفى وعلى عبد الرازق وأحمد أمين ومصطفى الرافعى وزكى مبارك ومحمد عبده وخالد محمد خالد . . فكتاباتهم حول الإسلام هى أروع ما كتب فى اللغة العربية فى هذا الدين ، ومع ذلك فهم لا يخلطون بين العروبة والإسلام من ناحية ، ويعتزون بنظرتهم المصرية إلى الدين العظيم من ناحية أخرى .

إن التفاعل الحضارى عند الحكيم هو « الأخذ والعطاء » الذى يقيم التشابه فى طرف ، والإختلاف فى الطرف الآخر . هذا هو مضمون « التعادلية » فى الكون كما تصوره الحكيم .. « ها هنا إذن قوام التناسق. التشابه لا كل التشابه .الإختلاف لا كل الاختلاف » .. وهذا هو مضمون التعادلية فى المجتمع ، وهى تؤدى فى نهاية المطاف إلى تجميد الثورة بمحاولة تثبيت البناء الطبقى للمجتمع .. وهى التى تقود إلى هذه المعادلة : « لا ريب عندى أن مصر والعرب طرفا نقيض . مصر هى الروح ، هى السكون ، هى الاستقرار ، هى البناء .. والعرب هى المادة ، هى السرعة ، هى الظعن ، هى الزخرف » (٦٤) .. يجب ألا ننسى أن عروبة مصر لم تخطر على بال الجيل الذى يمثله الحكيم ، بل كانت شيئاً منافياً للفكرة المصرية التى آمن بها جيل الرواد جميعاً ، لارتباطها فى بعض الأذهان ، بالفكرة الدينية من ناحية ، والسلطنة العثمانية من ناحية أخرى .

وهكذا تبدو مثالية الحكيم فى الدفاع عن الإسلام ، وعن الدين بشكل عام ، مستمدة من جوهر عميق هو مصر القديمة . لقد قلت أن الركن الأول فى حياة راهب الفكر هو الفكرة المصرية ، وكنت أستطيع أن أقول « الدين » بمعنى التصور المثالى للوجود ، بأن تكون ثمة قوة مفارقة له هى العقل الأعظم

وانطلاقا من هذا التصور ينسف الحكيم الهوّة القائمة بين الإنسان وقدره عبر المأساة ، لأن السلم الميتافيزيقى إلى التوحد مع الإرادة العليا دائم التجاوز والتخطى . وكلمات الحكيم حول الدين « تحت شمس الفكر » تؤكـد تفكيره المثالى الذى يصنف الإنسان تصنيفا ميتافيزيقيا أقرب إلى تعاليم أوليفر لودج . غير أن مثالية الحكيم لا تمنعه من الوقوف إلى جانب مرحلة متطورة من مراحل الفكر العام هى مرحلة «حرية العقل » فى التفكير والتعبير . لا بد إذن من التفرقة بين شـكل كـتابات الحكيم «الدين» ومضمونها التحررى إلى جانب «العقل» . من هنا ارتفعت سياطه دائما على جلود المحترفين من أعداء الفكر الحر» .

وفى سبعة نقاط سجل توفيق الحكيم تاريخه الشخصى مع الفكرة المصرية فى إطارين رئيسيين هما : المطلق، والتجسيد ، وهما العنصران اللذان سنلتقى بهما فى الزاويتين الأخريين عند تفكير الحكيم : الحرية والفن .

إن الفكرة المصرية عندة ، فكرة غيبية مطلقة ، تتجسد حقاً فى النسبى ، ولـكنها هى، فى ذاتها كيان مطلق . إنها قد تتجسد فى أعظم الأعمال كبناء الأهرام مثلا ، وقد تتجسد فى الظاهرة البشرية كالفلاح المصرى . والتجسيد صفة ملازمة للمطلق ، ربما يغيب عنه زمناً طويلا ، ولـكنه لا يلبث أن يحل ، ومعه السلام إلى الأرض . وكانت ثورة ١٩١٩ كما قلت هى أول «ظاهرة» تراءت فيها روح مصر لعين الحكيم كمطلق بلا حدود فى الزمان والمكان .

كانت نقطة الانطلاق التى بدأ منها توفيق الحـكيم فكرته عن مصر هى « الرغبة فى كـتابه مأساة مصرية على أساس مصرى » (ص١٠٥) . . فالمأساة هى الخطوة الأولى فى حياة الحكيم نحو مصر ، نحو قلب مصر . ذلك أن العدو الأعظم — الموت — كان العنصر الأول فى هذه المأساة . ولـكن المصريين « شيـدوا

الأهرام لنقوى على هذا التنين... حصون الروح فى حربها المخيفة مع عناصر الفناء الآدمى ... التحنيط كذلك اختراع آخر، ولدته ضرورة الدفاع فى تلك الحرب الضروس» (ص١٠٦) فالمقاومة إذن هى « خاتمة المأساة» المصرية، هى المسافة القائمة بين الموت وعنصر آخر يتصل بالمقاومة. فالمقاومة ليست إلا لحظة التجسيد الواقعى لروح مصر فى نضالها للزمن «انها صيحات الروح تدوى طول الأبد من بين سطور كتاب الموتى.. إن أعظم مأساة لم تدون، ولا يمكن أن تدون « المأساة المصريه» (ص١٠٦) من هنا يصبح استيحاء «كل ماهو مصرى» فى الأدب والفن، لونا من ألوان المقاومة، ولحظة من لحظات التجسيد الحى الواقعى للمطلق. ولعل الأشياء المصنوعة كالأهرام والتحنيط أقل قدرة على تجسيد المطلق من الطبيعة الحية «فى مصر أفكار لم تتغير إلا قليلا، منذ عهد الأساطير الأولى حتى اليوم، وذلك لأنها متصلة بصميم هذه الأرض ومستوحاة من نفس طين هذا الوادى الخصيب ومن نفس هذا النيل الخالد» (ص ١٥٧) لهذا كانت دورات النيل مع الأرض ازدهارا واحتراقا، هى لحظات التجسيد الأعمق لكيان مصر الروحى. وهذا هو العنصر الآخر المقابل لعنصر الموت، على طول طريق المقاومة: البعث، وعند فكرة البعث يتوقف الحكيم طويلا:

* «.. إن مصر كانت تؤمن إيمانا عجيباً بانتصارها على الزمن رمز العدم بالبعث الدائم» (ص١٨٠)

* « . . من هذا النيل خرجت أساطير البعث، وفى هذه الأرض الجميلة الدائمة الخصب نشأت فكرة الخلود وقتال العدم تشبثا بهذه الأرض المحبوبة. لم تخلق الآلهة جنة سواها فهى المرجع والمآب، يموتون عليها ويعودون إليها، موت ثم حياة ثم موت .. وهكذا إلى أبد الآبدين .. لا الموت يفنى ولا الحياة تفنى .. شأن هذا النيل فى حياته وموته» (ص١٠٨)

* « .. ولم تكن مصر تقبل اعتناق المسيحية أو الإسلام دينا لها ، لو لم تجد في هذين الدينين فكرة البعث جوهرها ولبها . ولقد رفضت مصر دين إسرائيل لخلوه من تلك الفكرة التي لاتعيش مصر بغيرها .. البعث هو نشيد مصر الخالد يغنيه النيل كل عام .. والنبات والطيور والسماء والشعراء »
(ص ١٠٩)

*« .. مصر في العهد المسيحي ، كان فيها أدب قصصي ديني صوفي رائع تلمس فيه الشخصية المصرية بأفكارها الثابتة ووسائلها الخاصة ، أكثر مما تلمح فيه الطابع الروماني . ومصر الإسلامية شيدت مساجد ضخمة المظهر ، قوية البنيان ، بسيطة التفصيل ، لولا أسلوب البناء الإسلامي لخلتها معبداً فرعونيا »
(١٠٩)

لقد عمدت إلى هذا الاقتباس المطول لأترك توفيق الحكيم بنفسه ، يحدد « الهدف » أو الفكرة الغائبة أو الجسم المحمول على جناحي المطلق والتجسيد . فالفكرة المصرية هي طريق الخلاص — عند السياسيين الوطنيين في ذلك العهد — من ربقة الصراع المزدوج . ولكنها عند الحكيم هي طريق الخلاص للنفس المصرية في هذا العالم . هي قرينة المطلق عند هيجل حين تجسد في الدولة البروسية ، ولكنه عند الحكيم لا يتجسد في دولة بعينها ، وقد لا يتجسد في « الدولة » على الإطلاق ، وإنما هو يظهر في ثورة ١٩١٩ كما ظهر من قبل في الأهرام والتحنيط وكما يظهر الآن في الفلاح الذي كتب عنه في « يوميات نائب في الأرياف » . ولكن الحكيم كفنان لا ينسى أن الفكرة المصرية تجد لها مستقراً أصيلا في الشخصية الفنية . لهذا كان رائداً في كفاحه المرير من أجل إحياء الشخصية المصرية في الفن . مرة أخرى تصبح الفكرة المصرية هي طريق الخلاص ، عبر أخلد ظواهر الوجود الإنساني : الفن . « الفن الحديث كله من تصوير ونحت وعمارة

إنطلق يبحث عن وسائل جديدة للتعبير ، فوجدها فى مصر القديمة . وجد طريقة تركيب الأشكال المختلفة على قواعد هندسة الكوبزم ، وجد وسائل التعبير عن حقائق الشكل التى تخفى على العين العادية . . وجد أساليب الحركة والإضاءة فى التماثيل والأعمدة مما لا نظير له فى قوة الأداء وبساطته ، كل ذلك وجده الغرب وشيد على أساسه فناً جديداً ، ونحن نستطيع أن نجد أكثر من ذلك لو بحثنا طويلا وتأملنا مليا . . إن كنوز قلوبنا العميقة لا قاع لها ، وهى أدنى إلى أيدينا من الغرباء » (ص ١١١).

إن هذه الصيحات التى صرخ بها توفيق الحكيم عام ١٩٣٨ « تحت شمس الفكر » ظلت معه إلى أحدث مراحل انتاجه إذا قرأنا مقدمة « يا طالع الشجرة » فالموت والبعث هما محور نظرية الفداء والخلود فى الفكرة المصرية ، هما محور « الخلاص » الروحى الأمثل من ربقة الوجود العرضى الزائل ، هما أيضا محور الشخصية المصرية فى الفن .

ولعل فكرة الموت والبعث هى المصدر الأول لكافة الثنائيات الفكرية التى لعبت دورها فى حياة الحكيم ، وتلاءمت مع تجربة الذهن التى عاشها بين أسوار برجه العاجى . ولكن الزاوية الثانية فى تفكير الحكيم ، الحرية ، كانت تصوغ المسافة بين الموت والبعث فى الإطار الذى دعوناه بالمقاومة . ومن هنا تحمل هذه « الحرية » مدلولها الثورى فى صورتها النسبية المجسدة فى التيار الليبرالى الذى عرفته الثورة الوطنية الديموقراطية منذ ١٩١٩ .. تماماً كما حملت الفكرة المصرية مضمونها الثورى حين كانت تتجسد فى أتون الثورة السياسية ، أو فى مجال الخلق الفنى للشخصية المصرية . أما حين تتحول الفكرة المصرية إلى مستوى « المطلق » المجرد ، فإنها تتحول إلى فلسفة مثالية ، وهذا هو جانبها السلبى .. وهو نفس الامر الذى يحدث مع فكرة « الحرية » عند الحكيم ، فهى تؤدى دورها الثورى فى المعركة الوطنية ، ولكنها ما أن تنتقل من هذا المستوى الجزئى فى نظر الحكيم إلى

المستوى الـكلى الشامل ، حتى تتجرد عن مضمونها الاجتماعى ، وتتحول إلى فكرة غيبية ساكنة .

ونحن عندما نقرأ « من البرج العاجى » الذى كتبه الحـكيم عام ١٩٤١ ، نلاحظ أن هذا البرج هو الشكل الملائم لمعنى الحرية فى ثورة هذا المفكر المعتزل. فالشـكل والمضمون فى هذا البرج ،هما تجسيد للجانبين الرئيسيين فى طريق الخلاص عند توفيق الحـكيم . الجانب الإيجابى هو ما يخص المستوى الجزئى المحسوس المباشر ، والجانب السلبى هو ما يدفع صاحبه إلى الطموح الفلسفى حين يفترض أن « التعميم » و « التجريد » لـكل ما هو جزئى ومحسوس إلى مستوى الـكل والشمول ،والجوهر الروحى الأسمى،هو السبيل إلى بناء الأسس الراسخة العميقة لفلسفة مصرية أصيلة وخالصة .

وفى بعض الأحيان ، كان يجمع بين هذين المستويين على صعيد واحد كأن يصيح « من البرج العاجى » ــ ص٤٥ ــ «وهل يطول غضب الله علينا فلا يظفرنا بعظيم من هؤلاء العظماء الذين يستطيعون أن يردوا الاعتبار إلى قيمة الرأى ويطهروا النفوس من درن المادة ، ويعيدوا المثل العليا النبيلة إلى مجدها القديم ويرتفعوا بالأمة كلها فى لحظة إلى سماء الخلق العظيم » . هكذا يشوب الضباب كل شىء حين يخلط بين فكرته الجزئية عن الحرية — وهى الديموقراطية الليبرالية — وبين فكرته الـكلية المطلقة الشاملة عن الحرية ، باعتبارها الزاوية الثانية فى طريق الخلاص الروحى . لهذا السبب يصبح « الـكل فى واحد » كما يتردد صوته فى « عودة الروح » مناديا بفـكرته المثالية عن الفرد . وهى نفس الفكرة التى رددها عن « الفنان » وهى نفس الفكرة التى رددها عن « الله » فالفرديه عنده ليست الفـكرة الليبرالية المعتادة ، ولـكنها شىء خاص ، استقاه من مفهومه العام للـكفرة المصرية والحرية ، والفن .

على هذا التحوراح يشرح البرج العاجى « . . عند أكثر الناس معناه اعتصام الكاتب بالسحب إعتصاماً يقصيه عن أحداث الدنيا ، وحقائق الوجود ، وهذا غير صحيح على الأقل بالنسبة إلى . فما من حدث استوجب تحرك القلم إلا حرك قلمى . وما من أمر هز البشرية إلا هز نفسى بل ما من قضية من قضايا الحياة الكبرى التى تمس الإنسان وتطوره وتقدمه إلا شغلتنى ودفعتنى إلى الجهر بالرأى حتى فى النظم السياسية والإقتصادية والإجتماعية » (ص ٣٢) .

ولا شك أن توفيق الحكيم فى كتاباته حول الديموقراطية لم يكن مترجما آليا للحرية بمفهومها البرجوازى الأوربى ، وإنما كان يحاول دائما أن يكسوها بلحم ودم من التربة المصرية التى يعيش فيها الفلاح « عارى القدمين بجوع أغلب أيام الأسبوع » ، « هذا الذى يسمى إنسانا بحكم النوع » (ص ١٧٥ من تحت شمس الفكر) . . لم تكن الديموقراطية عنده مجرد إطار شكلى مجسد فى الصحافة والبرلمان ، بل هو إيمان عميق بالشعب الذى آن الأوان لأن يسأل عن البرامج لاعن شغل القاعد « إن الشعب اليوم قد تغير فى نظرى ، وإن عقليته قد تكونت وأصبحت لهرغبات حيوية تمس صميم غذائه اليومى وحياته المادية . إنه يطالب اليوم أن يعيش ، لا معنوياً فقط كما كنا ننادى بالأمس ، ولكن مادياً أيضاً عن طريق اللقمة المتوفرة للملايين من المحرومين » (ص ١٨٨ نفس المرجع) . وكما تشعبت الاتجاهات الوطنية عن الفكرة المصرية إلى تيارات عديدة فقد تعددت التيارات التى تنادى بالحرية من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار . هكذا وجدنا من ينادى بالصدقة والإحسان ـ باسم الدين ـ علاجا للمشكلة الإجتماعية . وفى واقع الأمر يتسلحون ببعض المواقع ذات الحساسية عند غالبية الشعب ، بضرب المواقع الأكثر مباشرة وخطورة : آماله فى حياة أفضل . لهذا يتساءل الحكيم « إلى متى تظل مصر — ونحن نملك نظاماً ديموقراطياً — تعتقد أن إصلاح شئون الطبقة الفقيرة معناه التصدق والإحسان ؟ . . وإلى متى ونحن لدينا برلمان ، لا نجد فيه ممثلين للملايين

من أبناء الطبقات الفقيرة، يدافعون عما تراه هذه الطبقات منهضا مصلحا لحالها؟.. ما معنى الديموقراطية إذا لم تكن هي تمكين طبقات الشعب كلها — على اختلاف مراتبها ومطالبها — من الدفاع عن نفسها بنفسها تحت قباب المجالس النيابية؟» (ص ١٨٩). وليس لهذه التساؤلات إلا معنى واحداً، هو أن المضمون الاجتماعي للحرية عند الحكيم أن تتاح الفرصة لجميع المواطنين بصورة متكافئة. والمضمون الاجتماعي للحرية كما يفهمه، مستمد من فكرة ذات أصل تقدمي صريح، هو « التمثيل الطبقي » للمجتمع. ولكنها في النهاية تستقر على الوسادة البرجوازية القائلة « على نحو يكفل التوازن بين المصالح ». وهذا هو المصير الوحيد أمام « التعادلية » في المجال الاجتماعي، تجميد الثورة، وذلك بتجميد الحركة الاجتماعية على الرغم من وعى الحكيم النافذ بطبيعة السلطة الطبقية في مصر آنذاك، وهي أن أحزابنا على تعددها وكثرتها، لا تمثل في حقيقة الأمر، غير طبقة واحدة هي طبقة كبار الملاك (ص ١٩٠). فنحن في حقيقة الأمر شعب لا وجود له على خريطة الحضارة، إنما نحن زراع وخدام وعبيد يعيشون على هامش الحضارة، يخدمون المصالح الأجنبية (ص ٢٠٥) لهذه الأسباب « ينبغي وضع حد » لما نراه من استئثار مئات من أهل هذه البلاد بالخيرات وترك الملايين في جوع وعرى كالسائمات (ص ١٩٥) فإلى أن تصبح المسألة الإجتماعية في مصر ذات تأثير مباشر في أداة الحكم، كالمسألة السياسية سواء بسواء « فليس لنا أن نقول إن في مصر مسألة إجتماعية على الإطلاق » (ص ١٩٥).

هذا هو الحد الأقصى لمعنى الحرية في مستواها الجزئي المحسوس والمباشر معا، أي في مستواها الإجتماعي عند توفيق الحكيم. وهي رؤية تقدمية كامتداد للنضال الثوري من أجل الاستقلال. ولكنها عند الحكيم لا تتجاوز الأسوار الشائكة التي ضربها الاستعمار والرجعية حول « المسألة الاجتماعية » فتتخطى مرحلة الثورة الوطنية إلى مرحلة الثورة الإجتماعية، وإنما يسلك الحكيم نفس السلوك الذي سلكه في الفكرة المصريه، فيرتفـــع بمعنى الحرية

من مستواها النسبي إلى مستوى المطلق وتصبح من ثم طريقا غيبيا للخلاص . فالحرية « المطلقة » عند الحكيم ليست صدى لهذا المعنى عند أية مدرسة أوربية تتستر خلف هذه اللافتة لابتلاع الطبقات المسحوقة ، وإنما هى فكرة مثالية تدور فى نفس الفلك الميتافيزيقى الذى تدور فيه الفكرة المصرية من ناحية ، والفكرة الفنية من الناحية الأخرى .

* * *

ففكرة الفن هى الركن الثالث أو الزاوية الثالثة فى تفكير الحكيم . فليس الفن انفراجا لشهوة ذاتية ، ولا تعبيراً عن أزمة موضوعية ، وإنما الخلق فى الفن هو الصورة المصغرة لإبداع الخالق الأعظم . لهذا ترتفع فكرة الفن عند الحكيم إلى معنى « الدين » . وعلينا أن نضع عشرات الخطوط الحمراء تحت كلمة الفن إذا اقترنت باسم توفيق الحكيم . فإننا نخطىء كثيراً عندما نراه يدافع عن «الفن » فيزعم بعضنا أنه يعنى به الطرف المقابل للمجتمع ، أو الإنسانية. فالحق أن تركيز الحكيم على الفن والفنان والعمل الفنى ، كان عملاً رائداً فى تاريخنا الأدبى الحديث . لأن الأديب فى مصر لم يكن « فناناً » بمعنى الخلق والإبداع الذى يمزج أساليب الحضارة الأوربية بالتجربة المصرية المحلية لينتج « فناً » يتميز بالأصالة والصدق والجدة والتفرد . كان أدبنا فى معظمه ترجمة واقتباساً وتمصيراً ومحاكاة ، سواء للآداب الغربية ، أو للتراث العربى ، شعراً ونثراً . فكانت لفظة الأديب لا تعنى فى الأغلب سوى الإجادة اللغوية . ولهذا أيضاً اقترنت مهارة الأديب بالتفقه فى علوم اللغة . وبالرغم من محاولات المويلحى وهيكل فى مجال القصة الروائية ، وشكرى والعقاد فى مجال الشعر والنقد، وغيرهم فى مجال المسرح ، فإن الدلالة الجوهرية لكلمة « الفنان » لم تثبت دعائمها إلى على يدى توفيق الحكيم ، سواء بإنتاجه الفنى مباشرة « عودة الروح — أهل الكهف » الذى يعد صفحة جديدة فى التراث ، أو فى كتاباته

النظرية التى حاولت أن تقرب بين معنى الفن وكلمة الخلق ، بإيجاد أوجه التشابه بين « الخالق الأعظم » والمبدع البشرى .

وكما أن فكرة الحرية لم تكن بمعزل عن الفكرة المصرية ، كذلك لم تكن فكرة الفن بمعزل عن مصر والحرية . من هنا كان دفاع الحكيم الحار عن « الفن » هو رد فعل للمدرسة السلفية أو « اللغوية » فى الأدب العربى ، وهى رد فعل أيضاً لمدرسة التعريب والتمصير والاقتباس . فهى لم تكن قط رداً على الإتجاه الواقعى الملتزم ، كما تصور البعض ، وإنما كانت نضالاً ضد الجبهة الرجعية والمستوردة فى آن . وهى ليست رد فعل فحسب ، بل هى «فعل» أيضاً يدعم مصرية الأدب بفكرة « الخلق » فى شكلها العام ، وخلق الشخصية المصرية فى شكلها الخاص . لهذا كانت رؤيا جديدة على أدبنا الحديث ، فكانت الدعوة « الفنية » قريناً للمضمون الإجتماعى لا تنفصم عراها . . على النقيض من إتهامات المتحذلقين والأدعياء . فهذا توفيق الحكيم يقول « إن الأدب فى مصر لم يكن إلى عهود قريبة غير حلية عاطلة فى معاصم الأدباء . . لقد كان يعيش هؤلاء الكتاب على هامش المجتمع فقط ، بل على هامش حياة الآخرين من أصحاب الجاه والثراء . . لم يكن الأدب فى مصر إذن أداة تسجيل وتوجيه لشئون المجتمع ولم تكن أقلام الكتاب أبواقاً توقظ النائمين ، ولكنها كانت معازف ينعس على أنغامها المترفون » (ص ١٩٣ — تحت شمس الفكر) .

ومعنى ذلك أن صاحب الدعوة الفنية كان على وعى تام ، بالإرتباط الاجتماعى بينه كفنان وبين مصر كمجتمع . على غير النحو الذى قال به البعض فى أوائل الخمسينات[1] .

على أن ذلك أيضا هو المستوى النسبى للفن ، الذى لا يتعارض عندالحكيم مع المستوى المطلق . فالفن كفكرة مطلقة هو المعرفة الحدسية للكون ، هو

---

(١) راجع « نماذج فنية من الأدب والنقد » — لأنور المعداوى — ١٩٥١ .

الرؤيا أو النبوءة التى يعبر الفنان والمتلقى بواسطتها الهوة بين الواقع والحلم، أى أنها المعبر الثالث لطريق الخـــلاص، يتجسد حينا فى قصة أو قصيدة أو مسرحية، ومن خلال هذا الجسد المرئى تتألق مشكلات المجتمع وهموم الإنسان الواقعية. ولـكن الفكرة الفنية سرعان ما تتمدد كيانا اثيريا مطلقا بلا حدود.

ويوضح الحكيم معنى التفاعل بين مصر والحرية والفن بما نراه عند المصريين القدماء من سليقة المنطق الداخلى للأشياء، أو التناسق الباطنى، أى القانون الذى يربط الشىء بالشىء. فجمال الأهرام - مثلا - يقوم على ذلك التناسق الهندسى المحض، والقوانين المستنيرة التى قامت عليها تلك الكتلة من الأحجار «جمال عقلى داخلى» (ص ٨٥ — تحت شمس الفكر). هكذا يصبح الجمال أحد أشكال المعرفة، هو المعرفة الحدسية التى لا تجمل شيئا على هذه الأرض يغرى الفنان بالبقاء، إلا لكى يعرف «أنه يريد أن يعرف» يعرف ماذا؟ يعرف ما لم تسمع به أذن، وما لم تره عين، وما لم يخطر على قلب بشر «تلك لذته الوحيدة التى بقيت له، وذلك هو الخيط الذى يربطه بالحياة» (ص ٧٥ — تحت المصباح الأخضر). وعندما يصبح الفنان نبيا أو قريباً من الألوهية، يتجرد عند الحكيم من رداء جنسيته الزائل، ليدخل معبد الفكر الخالد ويتكلم باسم تلك الهيئة الواحدة المتحدة التى تعيش للدفاع عن قيم البشرية العليا. (٨٢ — نفس المرجع).

بل لعل الفكرة المطلقة للفن عند الحكيم هى التى تجسدت فى «المرأة» ذلك الكائن الذى رأى فيه «الجمال» كصياغة إلهية، ولم ير المضمون الاجتماعى. إن الفن كفكرة مطلقة، هو الذى باعد بين الحكيم وبين المرأة كشخصية إنسانية حتى تورط البعض، ودعوه خطأ بعدو المرأة. وليس من

المعقول أن يقرر الحكيم : إن المرأة منذ فجر التاريخ حتى اليوم قد برهنت على ذكاء عظيم ظهر فى مختلف ميادين النشاط البشرى ، فكرا وعملا « كل شىء قد برزت فيه وساوت فيه الرجل ، وفاقته أحيانا ، فتركت للناس فيه أحدوثة باقية وذكرا خالدا » (ص ٩٥ من المرجع السابق) . أقول إنه ليس من المعقول أن يقرر الحكيم هذا الرأى عن المرأة ثم يكون عدوا لها . بل لا بد أن تكون المرأة إحدى لحظات الفن التى تجسدت فى كائن بشرى حتى يحيطها الحكيم بهذا السياج القدسى . إن عداءه للمرأة فى صورتها النسبية الجزئية المحسوسة المباشرة ، يرادف دفاعه عن الفن فى صوره الكليه الشاملة المطلقة . فهو لم يكن رد فعل للأدب الملتزم ، ولم يتناقض معه ، كذلك المرأة كلحظة فن متجسدة ، ليست نقيضاً للمرأة العاملة ، ولكنها رد فعل للمرأة الحواء من أية قيم رفيعة . بل إن الفكرة المطلقة للفن ،هى التى تقود الحكيم إلى إنسانية الأدب وعالميته. فهو لم يكتسب هذه الفكرة من الدعوة إلى العالمية التى تبناها بعض المفكرين الأوربيين . مثل هـ . ج . ولز ولكنه إفترضها فى محاذاة الفن المطلق . من هنا يثور على أن سفور المرأة قد سبق سفور الأديب فى مصر . حتى أن جانبا كبيرا من أدبنا الحديث ما زال أدبا حبيسا تفوح منه رائحة الحجرة المغلقة . أدب صناعة ، وأدب « علب محفوظة » من التعبيرات المستعارة من خزائن الأقدمين . أما أدب الهواء الطلق ، أدب التعبير عما فى أعماق النفس فى حرية وأمانة وإخلاص ، أدب الحياة النابضة بتفاصيل المشاعر الآدمية « هذا الأدب الخارج من القلب ليخاطب كل قلب على وجه البسيطة ، هذا الأدب العالمى الذى يؤثر فى نفس كل أمة وكل جنس وكل آدمى ، لأنه ينبع صافيا خالصا حاراً من قلب آدمى » فإننا لا نكاد نعرفه (ص ١٠٦ من المرجع السابق) على أن الحقيقة الفنية عند توفيق الحكيم هى أن العمل الفنى مخلوق جديد وكائن مستقل عن ذلك الواقع الذى يعيشه الفنان ويزعم أنه رواه بحذافيره . لأن العمل الفنى ليس مجرد

المادة الأولية من الحوادث الداخلة فيه ، ولا هو ذلك اللحم والدم الذى يتكون منه لجسمه (ص ١٢٠) وإنما هو بطبيعة الحال ، الفكرة المطلقة الدائمة التجاوز الأبدية التخطى . فكل فن عظيم هو عملية إحياء ، هو « بعث »، « كل فن عظيم هو رد الروح إلى مشاعر غرستها السماء فى نفوسنا يوما » (ص ١٢٣) . أما الخيال فى العمل الفنى ، فلا ينبغى أن يكون سوى وسيلة من وسائل إعادة « الروح » إلى تلك المشاعر الحقيقية « التى صنعها الله » وكادت تجرفها اللحظات الجارية لولا يد الفنان (نفس الصفحة) . ومرة أخرى ، تلتقى مصر والحرية والفن عند الحكيم فى وحدة واحدة لاتتجزأ حين يقول أنه مؤمن كل الإيمان بأن جذور التمثيل « كفن بشرى » ما نبتت إلا فى أرض مصر ، وأن مصدر التمثيل عند الاغريق والهنود ، إنما هو فى طقوس تلقين الموتى فى مصر ، وما كان يتبادل فيها من حوار يجرى بين الكاهن وبين شخص يمثل الميت . ولعلهم أيضاً كانوا يمثلون فى الأعياد الدينية يوم البعث والحساب والعقاب والميزان بكلام مرتجل أو موضوع ولم يكتفوا بتصوير هذه العقائد رسوماً على الحيطان (ص ١٧٩ و ١٨٠) هكذا تصبح مصر هى البعث ، والبعث هو الحرية ، والحرية هى الفن . وهكذا يصبح الماضى والحاضر والمستقبل وحدة وجودية شاملة لمختلف لحظات التجسد التى تمر بها الفكرة المطلقة سواء كانت مصر أو الحرية أو الفن ، أو هـذا الثالوث مجتمعاً كطريق وحيد للخلاص . يقول الحكيم : « أما أنا فليس لى ماض قريب . أمامى أن أنفذ إذن إلى ذلك الماضى السحيق الذى كادت تدوس معالمه رمال الزمن » (ص ٥١ من المرجع ذاته) .

وهو بذلك لايجعل الفنان مجرد شاهد عصر ، وإنما هو — كما قال سلامه موسى — نبى له رسالة .

وربما لا يكون توفيق الحكيم هو المفكر المثال للدعوة المصرية من حيث الإمكانيات الذاتية للفكر بشكل عام ، وربما لا يكون هو المفكر التقدمى النموذج للدعوة المصرية من الناحية الأيديولوجية بشكل خاص — فإن سلامه موسى هو ذلك المفكر — ولكن توفيق الحكيم دون تردد هو الفنان المثال لهذه الدعوة فى تاريخنا الأدبى الحديث . فإن ريادته الفنية فى هذا المجال هى التى أعطت « الرؤيا » فى الفن معالمها الأساسية فى لغتنا ، وبذلك انتقلنا من عصر الأدب بمعناه اللغوى إلى فن الأدب وأدب الحياة ، أدب « مصر » وأدب « الحرية » . ولقد أراد الحكيم أن يجعل طريقه الشخصى للخلاص — ممثلا فى الثالوث المطلق لمصر والحرية والفن — طريقاً عاماً . أراد أن يجعل من طريقه خلاصاً للفرد وخلاصاً للمجتمع ، من هنا بلغ به الطموح الفلسفى درجته القصوى حين أخذ يعد المواد والخامات اللازمة لإقامة بناء منظم دعاه بالتعادلية .

الفصل الرابع
الفكر التعادلي

صادفتنا فى الفصول السابقة كلمة « التعادلية » ومشتقاتها فى أوضاع كثيرة متنوعة . ومعنى ذلك أن توفيق الحكيم كان يقصد بهذه اللفظة مدلولا معيناً تناثر فى معظم كتاباته الفنية والنظرية على السواء ولكن هذا المدلول لم يتحدد بصورة مباشرة إلا فى كتابه « عصا الحكيم » الذى نشره عام ١٩٥٣ وقال فيه تحت عنوان « الله تعويذة الأمريكان » أن حضارة الإنسان يجب أن تقوم على على قدمين ودعامتين من الفكر والإيمان ، أى العقل والقلب ، أو الدنيا والدين ، أو مد نشاط الإنسان واهتمامه الى ماهو أدنى وماهو أعلى ، أى الحياة فى عالمين : عالم المادة ، وعالم الروح (ص ٤٠) وفى مكان آخر يقول تحت عنوان « لو حكم الفلاسفة » انه لابد فى جهاز الإنسانية من محركات الغريزة الى جانب فرامل الحكمة (ص ٧٧) .

وليس فى الكتاب بعد ذلك إلا تفريعات وتخريجات منثورة هنا وهناك عن المصدر الأصلى الذى وجد له متنفساً حقيقاً عام ١٩٥٥ حين ألف كتابه المعروف بالتعادلية حيث بلغت الفكرة عنده حينذاك درجة عالية من الوضوح والتبلور سمحت له بأن يفترض أسسها نظاما فلسفيا هو « مذهبه فى الفن والحياة » ومادام قد أصبح مذهبا ، فإنه لا يقتصر على الفرد بل تستتبعه الدعوة والجهاد وجمع الأنصار حول المذهب الجديد . . ولعله من المفيد أن نقول منذ البداية أن الحكيم لم يقصد قط إلى تكوين مذهب أو نظام فلسفى بالمعنى العلمى الدقيق . فربما كانت كلمة «مذهب» لم تدخل بعد فكرنا الحديث إلا بمعناها المجازى البحت. أما أننا نقصد مجموعة من الفروض النظرية التى تتسق فى بناء متكامل مع مجموعة من النتائج المنطقية ذات النظرة الشاملة للعالم ، فإننا لا نكاد نملك من هذا اللون من ألوان التفكير الفلسفى إلا درجاته الموغلة فى البدائية التى ترسبت فى كياننا الروحى أمدا طويلا ، وباتت أقرب ماتكون إلى العاطفة الدينية منها إلى النزعة الفلسفية .

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين تكتلت الجهود المضنية فى إيجاد تيار فلسفى أو تيارات فلسفية ، بعضها مستورد توا من الغرب ، وبعضها الآخر اجترار لتراثنا القديم ، وبعضها الأقل يحاول أن يتلمس طريقه من أرض الواقع الخام فى تجريبية واضحة ، تمزج شيئا من الغرب بشىء من التراث بشىء ثالث من الواقع المرئى المباشر . وليس هذا تصنيفا دقيقا ، ولكنه تعميم مفرط لذلك المناخ الفكرى الذى عشناه طيلة قرن كامل ، بين شد وجذب من من القديم والجديد . فقد كان المجتمع المصرى إبان العقود الأولى من هذا القرن يعانى ويلات تكوينه القلق من العلاقات الاقطاعية والقيم الإستعمارية وآلام المخاض التى تجتازها الطبقة المتوسطة بما يرافقها من وعى بطىء ، ولكن

متعاظم للعمال والفلاحين والمثقفين الثوريين. ومعنى ذلك أن الأرض المصرية كانت التربة الخصبة لجميع التيارات الفكرية التي هبت من وراء البحار ومن كتب الأقدمين ومن لحم ودم الطبقات الاجتماعية البازغة . ولا سبيل إلى الشك في أن هذه التيارات مجتمعة قد تفاعلت مع بعضها البعض بالرغم من تنافرها الجـذرى الأصيل ، كما لا سبيل إلى إنكار ظاهرة الإستقطاب التي اتضحت في أشـكال متعددة . ولقد كان التفاعل والاستقطاب كلاهما ، الظاهرة الرئيسية في فـكرنا الحديث . فنحن نعثر على الدعوة الاشتراكية عند سلامه موسى جنباً إلى جنب مع الدعوة النيتشوية في كتابات نفس المفـكر .

ومهما بلغت عملية الاستقصاء الذاتية لشخصية سلامة الانسـانية ، فإننا لن نجد تفسيراً لهذا التفاعل بين اقطاب متنافرة إلا في أرض الواقع الاجتماعي لبلادنا. فتراثنا لم يكن يستطيع أن يمهد التربة المحلية بالمذاهب المعدة سلفاً، التي تستطيع أن تنتقل بمجتمعنا من مرحلة شديدة التخلف الحضارى الى مرحلة متقدمـة . ولم يكن في مقدور الحضارة الغربية أن تمنح حضارتنا عن طيب خاطر إكسير الحياة، واللقاء بيننا وبينها [illegible] في مناخ غير صحى ، هو لقاء الحضارة القاهرة بالحضـارة المتهورة [illegible] الجمع الآلى بين حضارة الغرب والتراث المحلى ، ليثمر طريق الخلاص . فكان لابد من دراسة استكشافية للواقع المصرى بأقلام العقاد وطه حسين وهيكل وسـلامه موسى والمازنى وغيرهم من أبناء الثورة الوطنية الديموقراطية التي قادتها الطبقة المتوسطة حينذاك . وهـذا هو الوجه الآخر للظاهرة : الإستقطاب . فمهما كانت يسارية سلامه موسى ويمينية هيكل والمازنى واعتدال طه والعقاد ، فإنهم جميعاً وقفوا صفاً واحداً يحمل لواء الفـكر المصرى المتحرر من ربقة الجوانب السلبية في التراث والحضارة الغربية معاً ، ويحاول أن يقيم « الوعى الحضارى المصرى » المتكامل من تاريخنا الممزق عبر العصور الطوال . وكانت هذه العملية الشاقة جديرة بأن تثمر تياراً فلسفياً

جديداً يجمع أوصال مصر الفرعونية ومصر المسيحية ومصر الإسلامية ومصر العربية الحديثة فى كل واحد ممتزج بأروع ثمار الحضارة الغربية والتراث العربى. ولكن انتكاسة الثورة التى عبرت عنها معاهدة التهادن عام ١٩٣٦ أوقفت لسانها العظيم عن النطق بمبادئها وقيمها مما أدى إلى توقف امتداداتها وتطوراتها إلى أن انفصل جيل الثورة عن الثورة، وظهر الجيل التالى قبيل الحرب العالمية الثانية يحمل بين جنبيه حلقات جديدة فى الثورة الوطنية والاجتماعية، ولكنه يحمل أيضاً معالم دنيا جديدة تجاوزت عتبات عالم ماقبل الحرب. فقد تخطى العلم كافة المحاولات الإجتهادية لخلق فلسفات جديدة تنبع من الأرض المحلية، وأصبح لزاماً لمن يحاول أن يضيف جديداً إلى التراث الفلسفى، أن يقف على قدم واحدة مع خطوات القدم الأخرى، قدم العلم، فى مستواه الطبيعى والاجتماعى على السواء.

ولما كانت حضارتنا متخلفة نسبياً عن أرفع مستوى حضارى فى العالم الجديد الذى بلغت كشوفه ذرى العلوم الاجتماعية والتكنولوجية، فإن طموحنا إلى تغذية التراث الفلسفى برافد جديد قد حال دونه اختراق المسافة الحضارية الشاسعة بيننا وبين الحضارة العالمية. فقد بدأت الحرب العالمية الثانية، حرباً استعمارية، وانتهت حرباً تحريرية تُوِّجت بقيام النظام الاشتراكى العالمى. ومن ناحية أخرى بدأ عصر الذرة بمأساة هيروشيما، ولكن ما أسرع أن تحول إلى أحلام ولز وجول فيرن فى السفر إلى الفضاء.

وكان من الطبيعى أن يسقط الجيل التالى أو جيل الوسط فى براثن الحرب فتحول نيرانها بينه وبين الهدف العظيم. ولكنه بلا جدال أعاد اكتشاف جيل الثورة، وأصبح جيل الحرب، أكثر تطوراً وتبلوراً وازدهاراً. غير أنه ما أن أقبلت ثورة ١٩٥٢ حتى كان جيلنا يشق الأفق نحو نظرة جديدة إلى

مجتمعه والعالم . كانت الفكرة الاشتراكية قد انتقلت من سلامه موسى إلى جيل الحرب ، فاتضحت معالمها الفكرية أكثر من ذى قبل . وجاء عام ١٩٥٢ يحمل نهاية حلقات الثورة الوطنية الديموقراطية ، وبداية حلقات الثورة الاشتراكية التى أعلنت عن نفسها فى بداية الستينات .

نحن إذن جيل الثورة الاشتراكية الذى أعد نفسه من خلال الكتابات الوطنية والكتابات الماركسية والأحداث المضمرة فى باطن الأرض المصرية الحبلى بالثورة . ولا شك أن ظلالا من أفكار جيل الرواد كانت ماتزال عالقة بوجداننا الثورى ، كما أن رواسب عديدة من أفكار جيل الحرب ما تزال كامنة فى روحنا المناضلة . بل إن آثار المدارس الأوربية كالوجودية والوضعية المنطقية ، قد وجدت لنفسها مأوى عاطفياً فى بعض العقول التى لم نتجاوز وضعها الطبقى ذهنياً بأية صورة من الصور لحاولات عبثاً تأصيل هذه الاتجاهات المستوردة من مرحلة انحلال الغرب .

كاتبان فقط من الأجيال السابقة علينا ، هما اللذان حاولا صنع شيء جديد: سلامه موسى حاول اكتشاف الطريق المصرى إلى الإشتراكية وتوفيق الحكيم حاول ترميم البناء الفكرى للبرجوازية من فضلات ثوريتها القديمة ، حين كانت الدعوة المصرية تجسيداً أميناً لإحدى مراحل الثورة فى تاريخنا الحديث . ولهذا السبب جاء كتابه « التعادلية » أقرب ما يكون إلى النداء الأخير للروح الثورية القديمة للطبقة المتوسطة، حتى تستطيع أن تواكب الركب الصاعد إلى الإشتراكية. كما جاء هذا الكتاب مجموعة من الخواطر المبعثرة حول الانسان والحرية والفن والعدالة وما إليها ، ولكنه لم يتحول قط إلى « مذهب » أو « فلسفة » إلا بالمعنى المجازى للكلمة . لا لأن الحكيم لا يستطيع أو لا يملك القدرة لأن يبنى مذهباً فى الفكر ، وإنما لأن الاشتراكية كنظام عالمى قد وضعت العالم أمام حالة كيفية جديدة لم يعد معها من الممكن «خلق» مذاهب جديدة ، وإنما يمكن

إيجاد وجهات نظر جديدة ومتفرعة عن المذهب الأصلي . سواء في ذلك وجهات النظر المتفرعة عن الاتجاه الاشتراكي في الفكر الحديث ، وهو الاتجاه المعبر عن فكر الطبقات الكادحة . أو وجهات النظر المتفرعة عن فلسفات البرجوازية عبر تاريخها الطويل .

والحكيم كما قلت مراراً هو أحد أبناء الثورة الوطنية الديموقراطية ، ولكنه أيضاً لم ينتكس مع انتكاسة رواد جيل الثورة . وأصبح كما يقول لويس عوض رمزاً للجسر القائم بين ثورتين أو ازدهارين عظيمين .وهو لكي يكون جسراً عظيما ، لا بد له من أن يتفادى أسباب النكسة التي أطاحت بالعمالقة عن صدارة الركب الثوري المتقدم . ومن هنا تتسم محاولاته الفكرية أول ما تتسم بالاجتهاد الشديد والعرق الغزير الذي يتصبب بارداً على جبين راهب الفكر .

وأود الآن أن أعود إلى نقطة ابتداء هي أن الحكيم لاينشيء مذهباً في الفكر المصري ، وإنما هو يستخدم هذا التعبير على سبيل المجاز . فثمة عنصران رئيسيان ينبغي التوقف عندهما وتوضيحهما قبل أن نتوغل في أدغال الحكيم الفكرية . العنصر الأول هو « معنى الفرض » النظري أو الفلسفي عند توفيق الحكيم. فهو يفترض أن الإنسان كائن «متعادل» ماديا وروحيا ، وأنه يشترك مع كل الكائنات التي تحملها هذه الأرض المتعادلة . ومن كلمة « التعادل » هذه يفترض توازنا ثابتا غير متخلخل — في الأحول العادية — بين كافة مجالات الحياة ، وفي مختلف مستوياتها .

والحق أن الحكيم بوضعه كلتا يديه على ثنائيات المجتمع والطبيعة كان قد عرف أول الطريق إلى تفكير علمي صحيح في مجال المعرفة الإنسانية . فقد أمست تناقضات المجتمع والطبيعة منذ هيروقليطس في الفلسفة اليونانية حقيقة أولية ينطلق منها كل فيلسوف جاد ، إلى أن أمسكت بها الفلسفة الألمانية على يدي هيجل فماركس . ولكن الحكيم في الوقت الذي وقف فيه مع بداية الطريق الصحيح

كان قد بدأ المسير فى منعطف مسدود من منعطفات هذه الطريق . ذلك المنعطف الذى يتراءى لنا من «التبسيط المذهل» لفكرة التناقض، للدرجة التى لا يلتقط معها سوى القشور السطحية المكبرة كالليل والنهار فى الطبيعة والخير والشر فى الأخلاق والرجل والمرأة فى الانسان ، إلى غير ذلك من «الثنائيات» كما دعوتها منذ قليل ، رافضا تسميتها بالمتناقضات . والجانب الآخر من القشرة السطحية هو الحركة البطيئة التى تقرب من الآلية أحياناً والسكون الحقيقى أحياناً أخرى ، لهذه السلسلة «المنطقية» من الثنائيات .

هـــذا على الرغم من أن الفلسفة قطعت شوطا بعيداً فى تصور التناقضات وحركتها فى المجتمع والطبيعة. فليست التناقضات قاصرة على المشاهد المكبرة من الكون ، ولكنها تصل إلى أدق عناصره وجزئياته وذراته . وهى تمضى فى حركة جدلية أبدية الصراع تمضى به من البساطة إلى التركيب إلى الأكثر تركيبا ، وتتحول به من الكم إلى الكيف إلى الكم من جديـــد ، إلى الكيف فى مستوى جـديد ، ومن العـام إلى الخاص إلى الأكثر خصوصية . وهكذا يحدث التقدم فى جوهره العميق ، سواء فى الظواهر الطبيعية أو فى الظواهر الاجتماعية .

فالفرض النظرى إذن بأن الكون «متعادل» هو فرض لا أساس له فى أرض المعرفة الانسانية التى تجاوزت المفهوم الثنائى إلى مفهوم التناقض ، كما تجاوزت السكون إلى الحركة .

أما العنصر الآخر ، وهو البناء المنطقى للبحث ، فإننا نتعرف عليه من التقاط الحكيم لمجموعة من الظواهر والحكم عليها بقانون التعادل المفترض . وبالرغم من فساد الفرض النظرى وعدم صحته علمياً ، فإننا سنمضى مع هـــذه الظواهر التى طبق عليها «القانون» حتى نكتشف فساده للمرة الثانية عند التطبيق.

يقول الحكيم أن ثمة اختلالا هذه الأيام فى صميم العصر . فالقلق السائد على الأجيال المعاصرة مبعثه هذا الإضطراب فى ميزان التعادل بين العقل والقلب، بين الفكر والإيمان (٢٦) فأزمة الإنسان فى هذا العصر هى عندى نتيجة اختلال فى تركيبه التعادلى .

والإنسان عند الحكيم — وفقاً لفكرة التعادلية — حرّ فى اتجاهه حتى تتدخل فى أمره قوى خارجية يسميها أحياناً القوى الإلهية « حرية الإرادة فى الإنسان عندى إذن مقيدة شأنها فى ذلك شأن حرية الحركة فى المادة » (ص ٣٩) . ويقفز إلى التساؤل : وهنا ينبغى أن نسأل العقل والعلم هذا السؤال المعضل : ما هى هذه القوى الخارجية ؟ ويستعير من الوجودية تعبير «المسئولية والحرية» ولكن بمعنى مختلف عن معنيهما فى الفكر الوجودى . فالخير والشر هما الموجب والسالب فى كهرباء العلاقات البشرية ، والخير والشر فى رأيه لا شأن لهما بالإنسان الفرد ولا وجود لهما إلا بالمجتمع (٤٩) . وليست السجون هى العلاج « التعادلى » للبشر ، وإنما « أداء الخير للمجتمع » هو هذا العلاج المثمر ، وعلى هذا الوضع يجب أن تلغى السجون ، ويقام بدلا منها مصانع وأدوات إنتاج (ص٥٦) . ووجود الخير والشر يؤدى إلى وجود الضمير . فالضمير عند الفرد هو الإحساس الذاتى بالذنب أو هو شعور الذات بشر لحق الغير لم يقدم عنه حساب . والضمير عند المجتمع يولد شعوراً مماثلا بأن عدلا ما نحو الغير لم يتحقق «وهنا تقوم الثورات الإجتماعيه لتصحح الوضع وتعيد حالة التعادل التى تسمى العدالة أو العدل الإجتماعى» (ص٦١) فلما استطاع الشعب فى العصور الحديثة أن يحكم نفسه بنفسه انشطرت قوته نفسها إلى قوى مختلفة فى صورة أحزاب تتوازن وتتعادل كى تحتفظ بوجودها الضرورى للتعبير عن إرادة من تمثلهم من طوائف الشعب . فاذا تغلبت طائفة فى النهاية وابتلعت كل ما عداها من الطوائف والطبقات واتحدت فى قوة واحدة تشمل الدولة كلها فإن هذه القوة أيضا لا تلبث أن تولد قوة أخرى خفية تعارضها وتجاهد فى الظهور . وقد تخنق وتكبت وتهزم

وتحقق ولكنها لابد يوماً أن توجد . لأن قانون التعادل الذى نرى مظهره فى الشهيق والزفير هو الذى يعمل هنا أيضاً ونرى مظهره فى وجود « حركة توازن حركة .. لأن هذا هو شرط الحياة » (ص ٦٢) . من هنا كان العرض والطلب هو القانون التعادلى فى مجال الاقتصاد كما أن قانون رد الفعل ، والتعويض ، هما المحركان لجهاز التعادل . فقوة العمل التى تمثل « التنفيذ » تخشى وتكره دائماً قوة الفكر التى تمثل « النقد والتوجيه » وإذا ما تحول الفكر السياسى إلى عمل سياسى « منظم فى حزب » فقد جوهره « الحرية » وتحول إلى نقيضه الذى لا سبيل إلى اللقاء معه « العمل » . ويحذرنا الحكيم تحذيراً مطولا من أن نفهم كلامه على غير النحو الذى يقصده فيقول « لا .. إستقلال الفكر شىء والانعزال شىء آخر . المنعزل لا يتأثر ولا يؤثر ، فهو شىء غير كائن بالنسبة إلى الغير أى المجتمع . والفكر الذى ينعزل عن العمل شأنه شأن الفكر الذى يبتلعه العمل ، كلاهما لا وجود له . إنما المقصود باستقلال الفكر هو أن يكون له كيان خاص وإرادة خاصة فى مواجهة العمل ، حتى يستطيع أن يتأثر به ويؤثر فيه » (ص ٧٥) ولعل اختلال التعادل بين قوة الفكر وقوة العمل هو محور المأساة البشرية فى العصر الحديث (ص ٧٩) . هكذا التعادلية فى الفن : فالحرية هى نبع الفن ، وإذا كان الوجه الأول للفن هو التعبير ، فالوجه الآخر هو التفسير « وتفسير حياة شعب معناه اتخاذ رأى معين تجاه هذا الشعب » (ص ١٠٣) وإذن فهناك التزام فى التفسير ، وليس هناك التزام فى التعبير . واختلال التعادل بينهما إما أن يؤدى إلى الفن للفن أو إلى الواقعية الاشتراكية . الفن للفن ابتلاع الشكل للمضمون ، والواقعية الاشتراكية ابتلاع المضمون للشكل .

ويختتم توفيق الحكيم كتابه عن «التعادلية» بقوله : إن مسئولية المفكر الحر الحقيقية إنما هى أمام نفسه وحدها لا أمام حزب من الأحزاب ولا حاكم من الحكام . وإن المفكر الذى يترك مكانه لينضوى تحت لواء سلطة العمل

الممثل فى حزب أو حاكم هو مفكر هارب من رسالته ، وإن هـذا الهروب إلى معسكر الساسة والحاكمين هو الذى جرد الفكر من سلطانه ، وجعل منه تابعاً لا متبوعاً «ولم يخطر فى بالى قط أن أعزل الفكر عن أى نشاط سياسى أو اجتماعى. فالعزلة التى دعوت اليها هى العزلة عن السياسيين لا عن السياسـة ، وعن الأحزاب لا عن المجتمع . فالـفكر فى كل ألوانه من أدب وقصص وفن يجب فى نظرى أن يعنى بكل ما يجرى فى مجتمعه وعصره من شئون السياسة والإجتماع. لأنه مادام يعنى بالبشرية ، ومادامت البشرية متصلة بالسياسة والمجتمع ، فلابد للمفكر أو الأديب أو الفنان أن يعيش عصره كله ومجتمعه كله بما فيها من شئون سياسية واجتماعية » . .(ص١١٤) .

إن الملاحظة الأولى على عنصر « البناء المنطقى للبحث» فى كتاب التعادلية، هو التعميم . ولعله أحد عناصر « تجربة الذهن » التى عاشها راهب الفـكر المعتزل فى البرج العاجى . هذا التعميم يجعل من كلة « العقل »أو « القلب»التى يستخدمها الحـكيم شيئا بلا معنى أو بلا دلالة اجتماعية . ذلك إن العقل الإنسانى له إطاره التاريخى الذى لا يعرف إلا به. فالعقل البدائى يختلف عن العقل العبودى عن العقل الإقطاعى عن العقل البرجوازى عن العقل الإشتراكى .وبالرغم من أن هذا التقسيم نفسه لا يخلو من التعميم ، إلا أنه تعميم من أجل التقريب الواقعى لا من أجل الفكرة المطلقة . فالعقل عند الحـكيم تركيب ميتـافيزيقى مطلق ، وكذلك العلم . بل إن العلم عنده هو المستوى الفيزيقى أو التكنولوجى فحسب . أما العلم الإجتماعى ، فليس له شأن عند الحـكيم ، ذلك إن عملية التصنيف لا يقيمها على أساس الإتصال والتفاعل بل على أساس الإنفصال والتجاوز . وهـذا هو جوهر الفكرة التعادلية التى تقوم على التناقض الشكلى المحض ، فتصبح حركتها أقرب إلى السكون أو أقرب إلى الدورة الآلية الميكانيكية . التاريخ يعيد نفسه ،

وكل شيء إذن يعيد نفسه ، وبالتالى فلا تغير حقيقى هناك . فكل شيء يأخذ مكانه الآن سوف يأخذ نفس المكان غدا . وليست الحركة داخل الزمان حركة حلزونية أو لولبية ، ولكنها حركة دائرية منتظمة تعيد كل شيء إلى مكانه المقدر له منذ البدء . وهذا هو الثبات الأعظم ، أو السكون الأبدى . بل هذه هى نقطة الإنطلاق الغيبية فى تفكير الحكيم التى افترضت جمود الواقع مضمونا، وتحوله شكلا ، وهو تفكير طبيعى لابن الطبقة المتوسطة التى تفترض بدورها خلودهـا فوق عرش السلطة .

فالصورة المطلقة من قيود الزمان والمكان،للعقل والعلم،هى التى توالدت فيما بعد وأفرخت الفصل المتعسف بين العقل والقلب ، أو بين الفكر والعمل، أو بين الإلتزام والحرية . فالعقل المطلق يدور فلكيا مع القلب دورة منتظمة ، إذا أصابها الخلل دعوناه كسوفا أو خسوفا ، مدينة فاضلة أو حرب أهلية أو ثورة اجتماعية . فكل منهما له «منطقة حرام» يمتنع على الآخر تجاوزها ، تماما كدوائر الحرية عند توما الإكوينى التى تتلاصق ببعضها البعض، ولكنها لا تتداخل فيما بينها على الإطلاق . هو التصور السكونى للعالم ، للزمان والمكان والإنسان. فالعاطفة البشرية هى الإنفعال الذاتى لوجدان الفرد منذ بدء الخليقة ، والعقل الإنسانى هو الإدراك الذهنى لتفكير الفرد منذ بداية التاريخ . وهكذا لا يتغير سوى الشكل من المجتمع العبودى إلى المجتمع الحديث ، أما الجوهر أو المضمون الإنسانى فثابت خالد ثبوت القوى الخارجية التى أودعته طينة البشر وخلودها. والشكل البشرى هو الجسد ، والمضمون هو الروح ، الأول مصيره إلى زوال الشكل ، والآخر مصيره إلى خلود الجوهر وتوحده مع الينبوع الاسمى . هكذا تنتهى التعادلية إلى أحد الألوان الاخلاقية المفرطة فى المثالية، تكاد تلامس « الوجد الصوفى » الذى سبق أن لامسناه فى الثالوث : مصر والحرية والفن . بل أكاد أقول إن الجانب « المطلق » فى هذه العناصر الثلاثة ، قد تجمع وتوحد وتبلور

فى مطلق واحد دعاه الحكيم خطأ بالتعادلية ، وكان الأجدر به أن يدعوه بالسكونية .

هكذا تؤدى «الثنائيات» إلى الطرف الأقصى المقابل لصراع المتناقضات.. الثنائيات تؤدى إلى الإنفصال والثباتية والسكون ، والمتناقضات تتصارع وتتفاعل وتلتحم ببعضها البعض فى حركة دائبة مستمرة تؤدى الى تغيير الظاهرة شكلا ومضمونا . ومهما كان خطأ هيجل فادحا عندما تصور الفكر سابقا على الواقع ، فإنه سيبقى له الفضل العظيم فى ريادته للفكرة الجدلية العميقة فى إطارها المثالى . فقد تصور حقا ، الفكر سابقا على الواقع ، ولكن متحققا فيه . وما كان يمكن أن يتم ذلك فى فلسفة هيجل إلا عن طريق صراع المتناقضات التى تؤدى الى « تركيب » يختلف كما وكيفا عن شكل الظاهرة ومضمونها فى الصورة السابقة على المستوى الجديد من الصراع . من هنا كان الكشف العظيم لماركس أن وضع الفكرة الهيجلية عن الجدل فى إطارها المادى فجعل الواقع سابقا على الفكرة ومصدراً لها .

ومنذ هيرقليطس إلى ماركس ، مر الجدل بتطورات عديدة فى محاذاة التطور الحضارى للمجتمع الإنسانى .. لم يستلهم منها الحكيم سوى المعنى القريب والمباشر لفكرة التناقض ، التى ما عنت عنده سوى الإزدواج والثنائية . وهذا يوضح حقيقة هامه ، هى أن تعادلية الحكيم ليست استيرادا غربيا محضا وبعبارة أدق ليست تقليدا آليا ومحاكاة حرفية لإحدى الفلسفات البرجوازية فى الغرب . إنه قد يقتطف زهرة من هنا وشوكة من هناك ، ولكنه يغرس هذه وتلك فى تربة تكوينه الذاتى والموضوعى ، فتثمر شيئا جديدا لا علاقة له إلا بألفاظ العقل والعلم والديموقراطية والالتزام ، وما إليها .

وكذلك فإنى أستبعد تأثر الحكيم بأى من تيارات الفكر المصرى الحديث التى تبلورت الى حد ما فى أصول غربية كالوجودية والوضعية المنطقية

والماركسية . وفى هذه النقطة بالتحديد تتجلى فكرة الحكيم بشأن يجاد فلسفة أصيلة مستمده من كياننا الروحى ، أى فلسفة مصرية . وقد غاب عن ذهنه تماما أن إمكانية إيجاد مثل هذه الفلسفة يقرب من المستحيل ، على العكس من إمكانية تحققها فى الأدب والفن ، بل ربما كان نجاح الحكيم فى تصوير الفكرة المصرية أدبا وفنا ، هو الذى قاده الى محاولة تصويرها بناء نظريا أو فلسفيا . لقد غاب عنه بالتأكيد أن ارتباط الفلسفة بالعلم فى العصر الحديث ، يجعل من العسير على حضارة متخلفة نسبيا عن حضارة العلم ان تنبت فلسفة جديدة ، فالعلم يحتم على الفلسفة أن تتجاوز النظرة المحلية إلى الاشياء ، إلى النظرة العالمية . والعلم يقول إن النظرة العالمية الشاملة فى عصرنا هى الاشتراكية التى توطدت دعائمها النظرية بالفعل . وليس أمام الشعوب المتيقظة حديثاً إلا الاجتهـاد الخصب المثمر فى اكتشاف طريقها الخاص إلى الاشتراكية . هذا إذا كان المفكر قد ارتبط تاريخياً ونضالياً بالفكر الاشتراكى ، أما توفيق الحكيم فقد تبنى تفكير الطبقة المتوسطة بشكل عام . أى ليس كما هو متحقق بالفعل فى فلسفات البرجوازية الغربية ، وليس كما هو منقول إلى الفكر البرجوازى المصرى . وإنما هو قد جمع بعض الجوهريات الثابتة فى الفكر البرجوازى كفكرة الديموقراطية وفكرة العقل وفكرة الأخلاق .. ثم أضاف إليها تأملاته الذاتية القريبة من مستوى « الفن » منها إلى البحث الفلسفى المجرد ، فجاءت التعادلية مجموعة من الخواطر التى سبق أن طالعناها مبعثرة ، وأضحت الآن على درجة ما من التبلور .

فعندما نقول إن «التعادلية» هى إحدى ثمار الطبقة المتوسطة ، يجب ان نتحرز كثيراً ونحن نقرر هذا الحكم [1] . فالتعادلية من زاوية أخرى هى إحدى ثمار توفيق الحكيم نفسه .

---

(١) راجع : ماذا يبقى منهم للتاريخ - صلاح عبد الصبور (ص ١٣٣)

هى إحدى ثمار الطبقة المتوسطة بمعنى أن التعميم كعمود فقرى لوجهة نظر ما، يقود بالضرورة إلى ثبات الوضع القائم اجتماعيا وإن اختلفت «أشكاله» السياسية الممثلة فى الأحزاب. وهى أيضا إحدى ثمار الطبقة المتوسطة بمعنى أن «الأخلاق» كسلوك بشرى تتعلق بمجموعة من القيم المجردة عن العلاقات الإجتماعية والواقعية.

ولكنها أيضا تعبير أمين عن تجربة الذهن فى حياة راهب الفكر.. فالتناقض عنده بين الفكر والعمل، هو النتاج الطبيعى لتجربة الذهن والمنطلق السكونى فى مجال الفكر. فلو أن منطلق الحكيم هو التصور الجدلى لعلاقة المعرفة بالواقع، سواء كان هذا التصور ماديا أو مثاليا، لكان التناقض بين الفكر والعمل قابلا للحل. ولكن الحياة الفكرية داخل إطار تجربة الذهن والمنطلق السكونى يقيم حاجزا أبديا بين الفكر والعمل. التصور الجدلى لعلاقة المعرفة بالواقع يغنى المعرفة بالواقع فيضيف إليها تراكمات التجربة الفعلية التى تؤدى بدورها فى المدى البعيد إلى تغير كيفى أكيد فى مستوى المعرفه. كذلك يحدث العكس فى نفس اللحظة فيغتنى الواقع الخام بالمعرفة الواعية ويحدث التزاوج الخصب المثمر بينهما، فتتعدد أبعاد الواقع وتتزايد جوانبه الإيجابية وتقل الجوانب السلبية. وهذا هو الفهم العلمى الدقيق لمعنى الإرادة الإنسانية، فليست الحرية إلا الوعى بقوانين الضرورة المضمرة فى الطبيعة والمجتمع. ولما كان الوعى عنصراً إنسانيا متطوراً، كانت إرادة الإنسان ذات الفعالية الحقيقية هى الومضات المشعة من التحام الفكر بالواقع، لا باستقلال كل منهما عن الآخر. وليست الأحزاب وكافة أشكال النضال الإقتصادى والإجتماعى والسياسى إلا مواد اللحام أو همزات الوصل بين الفكر والعمل. وأكاد أقول إن التنظيم السياسى هو أحد أشكال الفكر، وبالتالى فهو سلاح فى يد المفكر لا قنبلة تهدده بالإنفجار والتلاشى كما تصور الحكيم.

كذلك علاقة الشكل بالمضمون فى الأدب والفن ، فليس الفصل التام بينهما إلا وليداً للتصور الأرسطى القديم لمعنى الأدب . هذا المعنى الذى تسلط على فلسفات الجمال قرونا طويلة ومايزال يلقى ظلاله على عصرنا إلى الآن . بل لقد بلغت سطوة أرسطو ومفهومه الشكلى أن بدأت بعض الفلسفات المعادية فى جوهرها لأرسطو ، أن تغير من جلدها بحيث لاتتلائم معه شكلا ، ولكنها تنتهى إلى الإتفاق الجوهرى معه مضموناً .

والحق أن الشكل فى الأدب ليس هو الإناء والمضمون هو الماء بداخله ، كما أنه ليس بالهيكل العظمى والمضمون هو اللحم الذى يكسوه والدماء التى تسرى فى شرايينه تمده بالحياة . فالشكل والمضمون تعبيرات مجازية يجب أن نتخلص منها سريعاً ، لأن اجيالا جديدة بازغة ينبغى عليها أن تنشأ فى جو مطهر من رواسب المفاهيم الشكلية ، فالعمل الأدبى هو مجموعة من العناصر النفسية والإجتماعية والتاريخية والذهنية ، تشابكت فيما بينها على نحو غاية فى التعقيد . وبالتالى قد يكون الشكل بمعناه القديم عنصرا جوهريا من عناصر المضمون ، والعكس صحيح أيضاً . ومن ثم تصبح جميع العناصر فى تفاعل دائب مستمر يغير من هيكل المستوى الفنى والمعرفة الفنية فى كل لحظة بحيث لايبقى على شكل بمفرده ولا مضمون بمفرده يمكن الحكم على أحدهما بابتلاع الآخر كما تصور الحكيم . فالفن للفن ليست ابتلاعا شكليا للمضمون ، وإنما هى فى ذاتها مضمون فنى . والواقعية الأشتراكية ليست ابتلاعا مضمونيا للشكل ، وإنما هى فى ذاتها شكل من أشكال المعرفة . هذا التداخل العميق والمعقد بين الشكل والمضمون لايعنى إلاشيئاً واحدا هو فساد الفكرة الأرسطية المتسللة إلينا عبر العصور .

وكذلك الحرية والالتزام ، فمادام المفهـــوم العامى للحرية هو الوعى بالقوانين المضمرة فى الكون ، فإن الإلتزام حينئذ بهذه القوانين يصبح أمرا شبه محتم لاسبيل إلى الخلاص منها إلا بالأحلام الميتافيزيقيـــة أو الجنون أو

أو الإنتحار . ومادام المفهـــوم التاريخى للحرية يمضى فى خط مواز للتقدم الإنسانى ، فلا سبيل أمام الكاتب الحر إلا أن يلتزم بخطوات هذا التقدم أو يتخلف عن الركب مولولاً على أمجاد الماضى ، فثمة « وحدة نسيج » من الالتزام والحرية ، لاعلاقة لها بالعصر الحديث ومذاهبه ومؤسساته الحزبية . كل مايمكن أن يضيفه عصرنا هو المزيد من الوعى ، وبالتالى المزيد من الحرية . حينئذاك لاتتجسد الحرية فى برج من العاج يعتزل فيه راهب الفكر بعيدا عن «الغوغاء» أو «الدهماء» أو « الرعاع » فتلك هى التسميات الحقيقية التى يجب أن تحل مكان الأقنعة التى دعاها الحكيم بالأحزاب والمنظمات السياسية .

هذه الملاحظات كلها تنضوى تحت لواء ما أسميه بالتعميم فى تفكير توفيق الحكيم . بقى الجانب الآخر الذى أسميته بالنظرة الأخلاقية . هى النظرة التى تتولد نتيجة تراكمات كمية للقيم الأخلاقية على طول الزمن . ترفض هذه النظرة التصنيف التاريخى للقيم كعلاقة إجتماعية قابلة للتطور من عصر الى آخر وفق مجالات النظام الإجتماعى .فليست « الأخلاق » قيما مطلقة نهائية ، ولـكنها تتلوّن بألوان النبـات الاجتماعى سواء كان طبقة أو فئة ، أو أفرادا ، وسواء كانت الأرض الأجتماعية ، هى مزرعة الاقطاعى أو مصنع البرجوازى .

إن غياب معنى الجدل عن تعادلية الحـكيم أحالها إلى سكونية غامضـة لاتقدم حلولا واقعية من جانب « الفكر » المصرى الى «العمل» الثورى. واعتقد مخلصا أن الحـكيم قد تعسف مع نفسه حين تصور هذه « الفـكرة التعادلية » هى محور أعماله الفنية . ولعل الانصاف يقتضى أن نكتشف الأفـكار المحورية فى هذه الأعمال ، ولـكن هذا الانصاف أيضا يقتضينا أن نكتشف ظلال هـذه «الفكرة» على تطبيقات الحـكيم لها فى الواقع العملى المباشر .

الفصل الخامس
المفكر السياسي



تقع أهم كتابات الحكيم السياسية « تاريخيا » فى أكبر الفترات حرجا من تاريخ مصر الحديث ، إذ هى تبدأ قبيل الحرب الأخيرة مباشرة (١٩٣٨) وتكاد تنتهى عام ١٩٤٨ أى قبل الثورة بأربع سنوات تقريباً . ومعنى ذلك أن عشر سنوات كاملة ، مرَّت بها مصر والعالم بأحداث جسام كان توفيق الحكيم خلالها كاتباً دؤوباً على متابعة هذه الأحداث متابعة عملية مباشرة . فبالرغم من أنه لم ينضو تحت لواء حزب من الأحزاب ، إلا أنه كان أكثر نشاطا من كتاب هذه الأحزاب الذين احترفوا الكتابة السياسية بينما كان الأدب إحدى هواياتهم.

وكانت أولى المشكلات التى صادفت الحكيم منذ عودته من أوروبا هو « النظام السياسى » أو شجرة الحكم كما أسماها فى مجموعة الأحاديث التى نشرها عام ١٩٣٨ ، فهو ثائر على النظام البرلمانى فى مصر ويسميه الأداة الصالحة لتخريج الحكام غير الصالحين . على ان نقده العنيف للنظام النيابى لا يعنى أنه

يطالب بإلغائه ، فزوال هذا النظام من عالمنا - يقول الحكيم — يفضى الى مشكلات لا حل لها ، لأن هذ النظام ليس تدبيراً معتسفاً فرضته إرادة معينة فى وقت معين وإنما هو نتيجة طبيعية لتطور فكرة السلطة الشرعية منذفجر التاريخ (ص ٧، ١٥، ١٦ من شجرة الحكم) .

ويصوّر رئيس الوزراء فى أحد فصوله الحوارية كآمر ناه يعين ويفصل ويحيل إلى المعاش ويعطى ويمنع ويطلق اليد فى الميزانية والمصاريف السرية ويتزاحم حوله ذباب المحاسيب والمقربين ، حتى إذا ما استقال أو أقيل تخاطفته مجالس إدارة الشركات (ص٣٢،٣٣) ولا بأس من إنشاء بعض المطاعم للفقراء وإن لم يكن الغرض منها إطعام الفقراء (ص ٣٨) ويردد أحد أصحاب المعالى فى نفس الفصل الذى أقامه الحكيم فى الآخرة « الشوك هو المسئولية ، وفاكهة الحكم كما ذقناها فى مصر لم يكن لها شوك ولا نوى بل كانت سهلة الأخذ سائغة المأكل » (ص ٤٢) .

وينفض يده من عملية « الإنتخاب » كمظهر ديموقراطى فى البلدان المتحضرة فهو يذكر قول هتلر :قد يكون من الأيسر أن نأمل رؤية جمل يمر من ثقب أبرة على ان نأمل فى رؤية رجل عظيم يكتشف عن طريق انتخاب الجماهير . فيرد صاحب المعالى كما تصوره الحكيم : هذا قول يجوز فى ألمانيا وأوروبا أما فى مصر فمن قال إن الشعب أو الجماهير تنتخب أحداً (ص ٤٥) فالمسألة بسيطة : جمع الأصوات وجمع الدودة إن هما إلا عملية واحدة فى أرض مصر (ص٤٦) ويصوغ الحكيم مدى الضلال الذى يغرق فيه الشعب للدرجة التى معها تنطلى عليه الخدعة ، فيقيم التماثيل لأولئك الذين سلبوه كل شىء باسم الديموقراطية(ص٤٨) لأن الناس فى مصر — وكان اليأس بدأ يعرف طريقه إلى قلب الحكيم — هم قصيرو النظر « ولن يروا المبادىء إلا إذا ارتفعت فوق الكراسى »(ص٥٥).

وما أن يستولى عليه اليأس تماما حتى يفرض تناقضا ضخما بين المبادىء والسلطة ، فيجعل الزعيم (فى فصل حوارى آخر يستلهم فيه شخصية سعد زغلول) يقول : إن غلطتنا الكبرى هى قبولنا الحكم فعبقريتنا الحقيقية كانت خارج الحكم (ص ٥٨) وسقانا المريدون والمغرضون خمر الغرور باسم كلمة « الاغلبية المطلقة » فكدنا ننزلق إلى نوع من حكم الطغيان ، لا يمكن أن تقره مبادئنا ولا ماضينا الديموقراطى النزيه (ص٥٩) .

تلك هى أهم آراء الحكيم السياسية التى بلورها فى فصول تمثيلية نشرت لأول مرة عام١٩٣٨ ثم نشرت بعد ذلك بين دفتى كتاب . وهى آراء أقرب إلى الانطباعات السريعة لذلك الفنان القادم من أوروبا يحمل فى مخيلته صورا لامعة لمعنى الديموقراطية والعمل السياسى ، صوراً هى فى الأغلب نتاج المزاوجة بين التراث الديموقراطى الغربى كما تحكيه الكتب،والتراث الحضارى كما ترويه المتاحف . ولم تخرج حياة الحكيم فى باريس عن هذا الإطار «الثقافى» فى معظمه ، والإبتعاد التام عن خضم الحياة السياسية الحقيقية التى واجهت ذروة الأزمة فى أتون الحرب العالمية الأولى . فقد آذنت نهاية القرن التاسع عشر بنهاية « العصر الذهبى » للرأسمالية بمضمونها الديموقراطى واقتصادها الحر ، وبدأت عصرا جديدا هو عصر الإستعمار بعد أن بلغت تراكمات التركيز والتركز بالاحتكارات ، مرحلة كيفية جديدة تقف حائلا صلباً ضد الديموقراطيـــة والإقتصاد الحر . وقد عبّرت المرحلة الجديدة عن نفسها تعبيراً مباشرا فى النازية والفاشية اللتين ظهرتا فى مجال السياسة الدولية كتتويج أصيل لنهاية العـالم « الحر »وبداية الدكتاتورية العسكرية والعنصرية كوجه آخر للعملة الاستعمارية.

ولقد كان الإستعمار أحد العناصر الرئيسية التى أسهمت فى زيادة حـدة تخلفنا الحضارى وغياب التقاليد الديمقراطية عن أسلوب الحـكم فى بلادنا . وهذه هى النقطة الخطيرة التى لم يتنبه إليها الحـكيم إلا فى صورة انطباعات

عاجلة تناولت القشرة الخارجية فى حياتنا السياسية دون التوغل فى جذور هذه « الشكلية » لدولاب الحكم النيابى عندنا . فالتناقض بين المبادىء والسلطة ، وبين السلطة والمسئولية ، وبين المسئولية والشعب ، كلها وليدة تاريخ طويل من العبودية فى مختلف صورها السياسية والإقتصادية والإجتماعية . هــــذه العبودية التى تبدت فى تخلف حضارى رهيب ، وانعدام التقاليد الديموقراطية فى أسلوب الحكم . فليس الفرق الكائن بيننا وبين الغرب فى ذلك الوقت ، فرقا شكليا بين الصورة الحضارية اللامعة التى عاشها الحكيم فى باريس ، والصورة الشائهة التى استقبلته فى مصر كما يذهب البعض[1] . لقد كان الفرق فرقا حضاريا كاملا بين حضارة قاهرة وحضارة مقهورة . وفى ظل الحضارة المقهورة تفرخ أبشع الأنظمة الرجعية العفنة التى لم ير منها الحكيم فى شبابه الباكر سوى طلائها السطحى وقشرتها الخارجية ، فالنظام الدستورى الذى أعقب ثورة ١٩١٩ كان كسبا تقدميا لا شك فيه ، ولكن الهيمنة الإستعمارية للإحتلال البريطانى ، والسطوة الإستبدادية للرجعية المحلية ممثلة فى العرش وكبار الملاك . . دأبت هــذه القوة مجتمعة على سرقة واغتصاب مكاسب الشعب الديموقراطية . فابتلينا حينا بزيور وحينا آخر بمحمد محمود وحيناً ثالثا باسماعيل صدقى ، إلى آخر هذه القائمة التى فرَّغت دستور ١٩٢١ من محتواه الديموقراطى ، وحاولت الإنقلاب الدستورى عام ١٩٣٠ وبين التاريخين كان البرلمان يغلق يوم إفتتاحه ، وتظل البلاد بغير دستور ثلاث سنوات متتالية ، وتُعطل عشرات الصحف وتلغى مئات الاجتماعات وتضرب آلاف المظاهرات بالرصاص . لقد كان هؤلاء الحكام الذين سخر منهم الحكيم من ألد أعداء الديموقراطية ، فلم تكن الديموقراطية إلا ضحية يعتدى عليها ، كما لم تكن جماهير الشعب المصرى إلا ضحية أخرى . .

---

(١) أراجع : توفيق الحكيم أفكاره وآثاره — لأحمد عبد الرحيم مصطفى — ص ٦٣

غير أن نضال هذا الشعب لم يتوقف لحظة واحدة عن إحراز المكاسب الثورية وإن ظلت فى مستوى التراكمات الكمية التى لم ترتفع إلى مستوى التغيير الكيفى إلا فى لحظات الإنفجارات المتوالية التى لم تنقطع على طول تاريخنا الحديث .

ولعل اهتزاز ثقة الحكيم فى الديموقراطية من ناحية ، وفى الشعب المصرى من ناحية أخرى هو أنه قد عاش عمره فى نطاق « تجربة الذهن » التى تشاهد معالم الحضارة الغربية فى قمتها الفكرية والفنية ، ثم تشاهد ملامح حضارتنا فى حضيضها الإقتصادى والإجتماعى والسياسى والثقافى ، ثم يعقد مقارنته الظالمة التى تقوم أساسا على الإطلاق والتعميم دون التحليل والتفصيل . وقد وصفت مقارنته بالظلم ، لأن هجومه العنيف على النظام البرلمانى والأحزاب السياسية ، كادت تفلت سهامه الحادة لتصيب الديموقراطية نفسها ، وأكثر الأحزاب قربا من الشعب ، ومن هنا لم تجىء تلك الفصول التمثيلية التى نشرها الحكيم عام ١٩٣٨ بالثمار الإيجابية المرجوة من قلب شاب وطنى متحمس لرقى بلاده كتوفيق الحكيم . وربما كان من المفيد القول بأن كتابات الحكيم النظرية بشكل عام ، وكتاباته السياسية بشكل خاص ، تتميز بالعموميات الشديدة فتناقش الهياكل المجردة من اللحم والدم ، وتعتمد على الأبنية الهندسية بأشكالها المتوازية أو المتناظرة أو المتقابلة أو المتناقضة . هذا المنهج السهل يؤدى بدوره إلى نتائج سهلة ، غير إن مقدماته « العامة » لا تتدبر التعاريج والمنعطفات التى لا تخضع للمنطق الشكلى فى الفكر السياسى ، كما أنها لا تتقصى الخفايا المستترة فى جوف الحركة الإجتماعية والتى لا تتضح لمن يراها من الخارج . وهذه كلها من نواتج تجربة الذهن التى عاشها الحكيم فى برجه العاجى . وتلك إحدى نتائج ثورة المعتزل فى صورتها السلبية . فهو قد يرى أنه يقف فكريا فى صف واحد مع مبادىء حزب الوفد ، ولكنه يقشعر إذا ما اعتلى الوفد عرش السلطة . ذلك أنه لا يتصور الفكر فى مجال التحقيق إلا شيئاً ملوثا بالمطامع

والأهواء والرغبة فى التسلط . أما الفكر المجرد عن شبح السلطة ، فهو الفكر الحقيقى الأصيل . إذن فلا مجال لالتحام الفكر بالواقع ، وإنما يمضى كل منهما فى دورة آلية مستقلة عن الآخر . ويتحول الفكر إلى أحلام تقترب من بناء المدينة الفاضلة فى أحسن الأحوال ، ولا يصل مداه إلى دائرة العمل من أجل تحقيقه .

لهذا السبب تصاحب فكرة الدورات المنفصلة توفيق الحكيم (١٩٤١) فى كتابه «سلطان الظلام » حين يضع يده على إحدى مصائب القرن العشرين: الحرب العالمية الثانية،فيقول إن كنيسة العلم الحديث بكرادلتها الرأسماليين تفتح أبوابها على جهنم الغرائز الأولى « نعم .. نحن فى نهاية الدائرة .. أسوف ندور دورة أخرى من جديد ؟ » (ص ٢٧) ويبدو أن هذه الحرب بالذات كان لها أكبر الأثر فى موقف الحكيم السياسى ،ولا بد لى من أقتطع هذا النص المطول الذى يشير فيه إلى هذه الحرب قائلا : « تلك هى أعنف صدمة هزت نفسى فى السنوات القلائل التى تلت الحرب الكبرى الأخرى . . لقد كنت ممن يؤمنون باطراد التقدم الإنسانى .. لقد كنت أتابع وقتذاك آمال الساسة والكتاب فى جمعية الأمم ، والسلام ، وأطالع آراء ماركس وتلاميذه فى (الدولية) و (اللاعسكرية) .. لقد كنت غارقا أنا أيضا فى تلك الأحلام التى نسجها لنا هداة البشر وقادته الروحيون من الرسل والشعراء والمفكرين . . لقد كنت موقنا بأن الأوان قد آن — عقب تلك الحرب — لزوال الحواجز بين الأمم وانقضاء عهد القبائل الوحشية المتنافرة التى يسمونها اليوم (دولا) تغير إحداها على الأخرى مدفوعة بمطالب الأرض والدم والجنس ، واتجاه البشرية أخيرا إلى تحقيق ذلك المجتمع الإنسانى الأعلى الذى يجعل من سكان هذا الكوكب اخوة أحرارا .. » (ص ٣٤،٣٤) .

لقد طبق الحكيم فكرة الدائرة التاريخية للانسان على العلم والرأسمالية ، فأثمر التطبيق يأسا مريرا من العلم والرأسمالية معا . ثم طبق الفكرة على التقدم الإنسانى ، فقالت له الحرب أن ثمة تناقضاً « حتمياً » بين الفكرة الدائرية والتقدم الأنسانى . والحق أن نهاية الحرب الأخيرة كانت قد أعلنت سقوط الرأسمالية كأمل للانسان ، ولكن هذه النهاية بعينها أعلنت فى نفس الوقت بزوغ الإشتراكية كنظام عالمى، مهما شابته أخطاء البداية ، فهو الأمل الأكثر واقعية لإنسان اليوم والغد . ولم تلمح بصيرة الحكيم السياسية هذا الجوهر العميق لأن تبدأ الحرب حرباً استعمارية وتنتهى حرباً تحريرية . لم يلمح أن العلم فى ظل الرأسمالية من الحتمى استخدامه من أجل الحرب ، ولكنه فى ظل الاشتراكية هو رسول الحضارة والسلام .

ثار الحكيم على العلم والرأسمالية كأى فنان رومانتيكى حالم فى أوربا ، وما أن شاهد أنقاض الخراب حتى سارع يهرول إلى الغابات « البكر » والطبيعة « العذراء » والبراءة « الأولى » . حينذاك أعلن يأسه من الفكرة العالمية التى تلقاها فيما يبدو مع سلامه موسى كطريق للخلاص من البؤس المحلى، أى أنها كانت فى حياتهما بمثابة « المطلق » الرومانسى كالحلم الذى يتجاوزان به حاضراً تعيساً إلى مستقبل أكثر « إنسانية » .. أى أننا يجب أن نفرق بين الفكرة العالمية التى تبناها بعض المفكرين الأوربيين كويلز وتلقفها الاستعماريون كدعامة فكرية للامبريالية ، وبين هذه الفكرة حين وصلت الينا فى مرحلة المخاض القومى . فقد كانت بمثابة الجناح الآخر للفكرة المصرية ، هذه تستمد قوتها من تراب الأجداد ، والأخرى تستمد بريقها من تراب المستقبل ، وكلاهما تجاوز رومانسى لمرحلة العذاب المزدوج : الأتراك والإنجليز .

وإذا كانت الحرب الأخيرة ، سواء فى وجهها المشرق : هزيمة النازية وقيام النظام الإشتراكى ، أو فى وجهها المعتم : الخراب الحضارى العظيم ، قد أوصلت الحكيم إلى طريق اليأس من العلم والرأسمالية والعالمية فقد أوصلته أيضاً إلى محطة اليأس من الديموقراطية . لقد انعكست آثار الحرب على الشعوب الصغيرة بمزيد من الضغط على الحريات الديموقراطية من ناحية والضغط على البطون الخاوية من ناحية أخرى . أى أن الخراب الحضارى العظيم انعكس علينا بالمزيد من التخلف الحضارى والفراغ الديموقراطى . ولكن هذا لا ينسينا شيئاً آخر، هو أن قيام الاشتراكية كنظام عالمى ، أصبح نصيراً فعالاً لنضال الشعوب الصغيرة وأصبح معيناً لا ينضب من الفكر الإشتراكى المتبلور خلال التجربة الواقعية عند التطبيق . وليس من الغريب ، أن يكون تاريخ قيام النظام الإشتراكى ، هو نفسه تاريخ النضال الإشتراكى الفعّال فى بلادنا .

ولم ترد هذه النتيجة أيضاً فى حساب توفيق الحكيم الذى اهتزت كل المعانى فى نفسه ، فلم يعد يقارن بين حضارة أوربا وحضارة الشرق لأن حضارة أوروبا أصبحت عنده موضع اتهام. من هذه النقطة بدأ يتساءل : هل أنا كاتب ديموقراطى ؟ (ص ٤٣ من سلطان الظلام) .

ثم يجيب أنه ليس ديموقراطياً « بالمعنى السياسى » للكلمة ، فهو لا يستطيع أن ينتمى إلى الديموقراطية باعتبارها نظاماً سياسيا أو حزبيا ، لأن الحرية الفكرية والروحية — التى هى كل مسوح المفكر الحر الحقيقى — تمنع من الانخراط فى سلك حزب أو نظام قد يضطر إلى الدفاع عنه بالحق أو بالباطل . وهو لا يستطيع أن يدافع إلا عن « المبادىء العليا الخالدة » البعيدة عن الأشخاص الزائلين . إن الذى يدافع عنه هو الديموقراطية باعتبارها « مبدأ إنسانياً » لا نظاماً سياسيا . . الديموقراطية الموجودة فى قلب كل إنسان يقدِّر

معنى « حقوق الإنسان » ومعنى « الحرية » و « الكرامة الآدمية » . . لذلك لم أستطع أن أغمض عينى على بعض النظم السياسية المنتمية إلى الديموقراطية يوم تطرق اليها الفساد وعبث بها الساسة « المحترفون » (ص ٤٤). هكذا هاجم الحكيم مظاهر الحكم الدكتاتورى وسخر من مظاهر الحكم الديموقراطى معا ، وهكذا أيضا أصبح يعتقد أن الكاتب الذى ينشىء مذهبا سياسيا يتمسك به ويكبل فكره بنصوصه ، مثله مثل الكاتب الذى ينضم إلى مذهب سياسى قائم . كلاهما قد فقد « النظر الحر » إلى بقية المذاهب والأشياء. والكاتب الحر لذلك هو الحارس الأمين لجوهر الفضائل الإنسانية (ص ٤٥) .

أى أن الحرب العالمية الثانية كانت العامل الحاسم والسبب المباشر فى أن يرفض الحكيم لأول مرة « المثال الغربى » ، وقد كان لديه بمثابة المعيار الوحيد للتقدم، وأن يرفض «الواقع المصرى»، وأن يتجاهل «الطريق الاشتراكى» إلى التقدم . وربما كانت كلمات أحمد بهاء الدين التى كتبها فى تقديم كتاب الحكيم «تأملات فى السياسة» هى التقييم الموضوعى الدقيق لهذا الموقف الذى اتخذه الحكيم فى أكثر الأوقات حرجاً . قال بهاء « ليس معنى ذلك أن يصف الكاتب الذى يؤمن بعقيدة معينة بأنه ليس كاتباً حراً . ما دامت هذه العقيدة تدعو إلى الحرية . وما دمنا متفقين على مسئولية الكاتب . فإن أقصى درجات المسئولية بغير شك ، هى الالتزام بعقيدة معينة . . إذا وجد الكاتب طبعاً العقيدة التى ترضيه ، التى يؤمن بها بعقله وقلبه معاً » (ص ٤) .

إن هذه المرحلة الحرجة فى تفكير الحكيم السياسى ، لاتذيب الفواصل بينه وبين الأعداء الطبيعيين لكل نهضة وتقدم . فبالرغم من اهتزاز الرؤية واختلالها ، إلاّ أنه لا يأمل فى إصلاح العالم إلا إذا عولج شقاء الملايين

(ص ٤٨ من سلطان الظلام) بل هو يكشف زيف الإشتراكيات الوطنية التى تسترت خلفها الفاشية والنازية قائلا إن الصائغ الذى يريد أن يلحم ذهبا بنحاس ليس أقل تزييفاً من أولئك الذين أرادوا أن يلحموا الإشتراكية بالوطنية (ص ٤٩) لهذا لايتصور الحكيم الإشتراكية إلا كنظام عالمى يبدأ من الخارج وينتهى إلى الداخل . أى أن تصبح الإشتراكية بين الدول أولا ، ثم بين أفراد الشعب الواحد ثانياً . إن رفض الحكيم للمثال الغربى البرجوازى فى التقدم، ورفضه للمثال الواقعى فى مصر ، لم يكن ليؤدى به إلا إلى طريق الإشتراكية.
ولكن الحكيم كواحد من أبناء الثورة الوطنية الديموقراطيـــة ، لايفهم الإشتراكية على النحو الذى طبقت به فى المعسكر الإشتراكى ، أو بعبـارة أكثر صراحة يرفض هذا التطبيق على ضوء « جوهره » الذى لايحيد عنه ، وهو الديموقراطية بمعناها الليبرالى . هو لايحس تناقضاً بين الليبراليـة والإشتراكية ، إذ يكفى أن يكون معنى الأولى هو « الحرية » وأن يكون معنى الثانية هو « العدالة » ليتخيل عالما مثالياً أقرب إلى المدن الفاضـلة التى تجمع بين الحريه والعدالة . لم يكن عند الحكيم معنى تاريخيا للديموقراطية ، ولا دلالة إجتماعية لها ، بل هو تصور الديموقراطية « جوهراً ثابتـاً خالداً » لايختلف معناه من عصر إلى عصر ولا من نظام إلى نظام ولا من طبقة إلى طبقة. بل يكفى أن يكون الحزب الشيوعى وحده هو الحاكم فى الإتحاد السوفيتى وأن يكون الحزب النازى وحده هو الحاكم فى المانيا ، لتصبـح الشيوعيـة والنازية شيئاً واحداً هو « الدكتاتورية ». كما يكفى أن تتعدد الأحزاب فى انجلترا وفرنسا ، لتصبح البلدان شيئا واحدا هو العالم « الحر » أو هو الديموقراطية . هذا التعميم والإطلاق والتجريد هو سر أسرار المرحلة الحرجة فى تفكير الحكيم السياسى . وهو أيضا سر اختياره « للديموقراطية الإشتراكية » كحل نهائى لأزمة الديموقراطية فى المجتمعات الليبرالية ، وأزمة الإشتراكية كما تصورها فى

المعسكر الإشتراكى. وكما أن فكرة العالمية التى دعا اليها الحكيم فى إحدى فترات حياته لم تكن هى الفكرة الإستعمارية التى دعا إليها بعض مفكرى الغرب ، كذلك لم تكن الديموقراطية الإشتراكية هى الصورة الأوربية لذيول الدولية الثانية المنشقة على الماركسية والتى استخدمها الإستعمار فيما بعد كواجهة أيديولوجية تغطى حقيقته .

كانت الديموقراطية الاشتراكية عند توفيق الحكيم هى المزج الآلى بين « عدالة الشرق وديموقراطية الغرب» كما كان شعار خالد محمد خالد فى اللجنة التحضيرية عام ١٩٦١ أى بعد آراء توفيق الحكيم بعشرين عاما . وعلى ذلك يمكن أن يقال أن ثمة تيارا فكريا كاملا عرفته مصر بعد الحرب العالمية الثانية يرفض الحل البرجوازى كما يرفض الحل الإشتراكى العلمى لأزمة بلادنا التى تفاقمت فى أعقاب الحرب . ولقد كان هذا الحل التوفيقى يحمل بذور فنائه فى داخله لأن الليبرالية ليست إلا الوجه الآخر للبرجوازية .. فليست هناك ديموقراطية مطلقة ، وإنما هناك ديموقراطية طبقة من الطبقات، أو حلف طبقى من فئات إجتماعية متقاربة الأهداف .

ومرة أخرى أقول إن هذا التيار الفكرى لم يكن صدى للاشتراكيات الديموقراطية التى عرفتها أحزاب اليمين المقنع فى أوربا ، وإنما هى رمز للافلاس الحقيقى للنظم البرجوازية سواء فى بلادنا أو فى الغرب ، أى إفلاس الواقع والمثال معا . وهو رمز لم يحمله جيل الثورة المنتكس، وإنما حملته البقية الباقية التى احتفظت بمضمونها الوطنى الديموقراطى ، وإن فوجئت بظاهرة جديدة على النطاق المحلى ، والعالمى ، معا . تلك هى « الثورة الاجتماعية » التالية بالضرورة للثورة الوطنية فى مصر ، وتلك أيضا هى « الاشتراكية » البديل الثورى لأزمة الرأسمالية فى حضارة الغرب .

وفى قمة هذا التيار ، يقف توفيق الحكيم معلنا أن العالم يتجه الآن «من غير شك » إلى الإشتراكية (ص ٤٩) بل إنه قد خطا إليها بالفعل « خطوة واسعة» والديموقراطية الإشتراكية هى «صياغة مقبولة » (ص ٥٢) «لجوهرين» متلائمين .

هذا المزيج الآلى من الإشتراكية والديموقراطية يدفع الحكيم لأن يقف مع جميع الشعوب ضد النازية ، ضد شهريار الجديد الذى لايكتفى بذبح عذراء فى كل صباح كما كان يفعل شهريار الأول « بل إن حمام الدم الذى لديه أرهب وأروع » كما جاء فى كتابه «حمارى قال لى » عام ١٩٤٥ تحت عنوان « حمارى وهتلر » (ص٢٦) . إن العالم قد تغير حقاً ، فأمست مصائر الشعوب تتقرر أحيانا فى جلسة واحدة بقاعة مؤتمر أو مقصورة قطار (ص ٣٠) وعندما يسمح شهريار الجديد — هتلر — لشهرزاد — الأسطورة — أن تدلى بآرائها كاملة ، يؤكد الحكيم أنه ربح لايستهان به ، أن يسمح لها بحرية الرأى والكلام والمناقشة ، ولو إلى أجل قصير (ص٣١) . ويوجه الحكيم حديثه على لسان شهر زاد إلى الفوهرر قائلا إنك لو أحببت الجنس البشرى كله ، لا الجنس الآرى وحده ، لكنت أعظم ألف مرة مما أنت الآن ، ومما تريد أن تكون . ويوجه إليه السؤال : لماذا لم توجه قوتك وثورتك للارتفاع بالإنسانية كلها ، فيسطر التاريخ لك صفحة لايسطر مثلها لغير الرسل والأنبياء. (ص ٣٦) إن الصفحة التى يعدها التاريخ لأعمال هتلر — يقول الحكيم — ليست بذى شيء عظيم ، وقد كتب مثلها لكثيرين من قادة الجيوش الذين فتحوا العالم معتمدين على القوة العسكرية ففرحوا بأكاليل النصر الحربى الذى زان جباههم ، ولم يفطنوا إلى أنها أكاليل من الزهر الذى يذبل بعد حين .. ولقد ذبلت فعلا وهوت وذرتها الرياح فى كل تلك الفتوح

التى تفاخر بها أولئك القواد العسكريون .. ذلك لأن لا شىء يثبت فى الأرض ويثبت الثمار الخالدة غير البذرة الطيبة التى يلقيها فى نفس البشر رجل يحب الإنسانية كافة « هذا هو المجد الذى ليس بعده مجد لإنسان » (ص ٣٧) فالنصر الحقيقى عند توفيق الحكيم هو الذى يستطيع أن يسير بالبشرية . . « ولو خطوة .. ويسعدها ولو لحظة .. إن كلمة نبى أو ترنيمة شاعر ، أو تغريدة موسيقى ، لأبقى على الدهر من صيحات الظفر وطبول النصر فى أكبر معركة حربية ».

ومعنى ذلك أن صلابة الحكيم فى الدفاع عن الشعب ضد النازية ، تنطلق من أن الهتلريين ألد أعداء « حرية الفكر والتعبير » ولما كان الفكر هو مضمون « الحضارة » الإنسانية فإن « السلام » هو الدفاع عن هذه الحضارة . أى أن ثالوث الحرية والفكر والسلام الذى يدفع الحكيم إلى مهاجمة النـــازيين والفاشيست ، هو جوهر « الحضارة » الإنسانية التى يستميت الحكيم كمفكر وفنان فى حراستها من الهستريا العسكرية والبغاء السياسى . والحق أن هـذا الوجه « الحضارى » للحرب ضد الفاشية ، ليس وجها سلبيا ، ولكنه وجه ناقص. لأن ثمة وجها آخر للقضية لا يتكامل إلا به ، هو الوجه الإجتماعى المحض . وهو الوجه الذى عالجه الحكيم فى فصل آخر تحت عنوان « حمارى وموسيلينى » قائلا إنك « إذا أعطيت شعبك كل شىء وسلبته حريته فإنك لم تعطه شيئاً » (ص ٤٤). وهذا هو المضمون الإجتماعى للحرية . نعم إن هذا المضمون يتوقف عند حدود تلك المبادىء التى أذاعتها الديموقراطيات قبيل إنتهاء الحرب ، وجعلتها بمثابة الأركان الأربعة للعالم الجديد (ص٥٦) ولكنها فى مصر تعنى الإرتفاع بمستوى الفلاحين وتوطيد المركز الإقتصـــادى ، وزيادة الـثروة الأهلية سواء بادخال وسائل إنتاج جديدة أو بتحسـين الإنتـاج الزراعى والصناعى القائم (ص٥٧) . كذلك ثمة مضمون إجتماعى للسلام ، فإن الإمكان

القضاء على القوة كوسيلة للأعمال السياسية إذا قوبلت ووجهت بقوة أخرى أعظم منها تقوم على دعائم إقتصادية وخلقية ويعززها بوليس مشترك ، يمنع أية دولة أو مجموعة من الدول أن تجد الفرصة التي تمكنها من الإعتداء على أية دولة مجاورة لها في أي مكان من العالم (ص٥٨) أما المضمون الإجتماعي للفكر فهو ما يعبر عنه الحكيم تعبيراً غير مباشر حين يقول: «كل ما عندي قلم لا أرضى أن أسخره في هدم الأشخاص لمجرد الهدم ، ولا أن أستخدمه في بناء أشخاص طمعا في الغنم .. إنما هو خادم بالمجان لأي فكرة كبيرة أدافع عنها ». (ص٦٢)

والآن . . ما هي الفكرة أو الأفكار الكبيرة التي يدافع عنها توفيق الحكيم في تلك المرحلة الخطيرة التالية لانتهاء الحرب ، والسابقة على ثورة يوليو ١٩٥٢ ؟

قبل أن نجيب مع الحكيم على هذا السؤال ، لا بد لنا أن نستمع إلى « نقده الذاتي » الرائد ، حين قال في صراحة ووضوح : الواقع أنها كانت سبة أن يجلس أمثالنا هكذا ينظرون إلى أحداث بلادهم ولا يحركون رأساً ولا ذنباً. نحن الذين نشأنا في هذا البلد ، ونعمنا بخيره وخميره ، ورعينا برسيمه ونخيله ، وشربنا من ماء نيله .. كان حتما علينا أن يكون لنا يد في مصيره (حمارى والسياسة ص ٧٦) . ولا شك أن السياسة في الماضي كانت « خدعة كبرى » تعتمد على مهارة من يسحب خاتم السلطة من إصبع منافسه (ص ٧٩) ويشن الحكيم من جديد هجوما ضاريا على « بحر الصمت » الذي غرق فيه الشعب ، وكأنه استمرأ مشاهدة اللعبة . فالحكومات المتوالية تستغل هذا الصمت على أوسع مدى فتكبله بأغلال المواثيق والإنتخابات والبرلمان إلى آخر أدوات لعبة الكراسي الموسيقية . ويسألنا الحكيم : ألم نسمع بخبر ذلك المأمور الذي حبس مجرماً من مجرمي التموين تطبيقاً للقانون ، فاتصل به أحد ذوي النفوذ وأمره أن

يفرج عنه فوراً . . فأخرجه من الحبس بعد الصفع والإهانة ، وأجلسه فى مكتبه ، ووقف بين يديه قائلاً : والله لا يصح أن تنصرف قبل أن تشرب القهوة (ص ٨٢) .

وليس هذا هو الشعب المصرى ، الذى قام بهبته الثورية عام ١٩٤٦ (العام التالى لصدور كتاب الحكيم) فلم يكن نائما ولا صامتا ، ولكن صبره الطويل يمنح البعض هذا التفسير عن طيب خاطر ، بينما هو يعد العدة للوثبة الكبرى والإنفجار العظيم .

وأعود إلى السؤال : ماهى الفكرة أو الأفكار الكبيرة التى دافع عنها الحكيم فى تلك المرحلة الخطيرة من تاريخنا الحديث فقد كان نقده الذاتى بمثابة المقدمة لتحوله الثورى الجديد . هذا التحول الذى أعلن عن نفسه لأول مرة فى المقال الذى نشره فى ١١ سبتمبر سنة ١٩٤٦ يحرض فيه على المعركة المسلحة مع الإستعمار بأن نتبنى حركات « المقاومة السرية » التى حررت فرنسا من النازى (راجع كتابه تأملات فى السياسة ص ١٢٩) . وبعد عشرة أيام من هذا المقال النارى يكتب عن الأساس الإقتصادى للثورة الإجتماعية فيطالب بفرض الضرائب التصاعدية إلى أعلى حد ممكن (بحيث تبدأ من ٥٠٪) — ص ١٤١ — وفى ١١ أكتوبر عام ١٩٤٧ أى بعد عام كامل من مقاله الثورى الخطير ، يكتب تحت عنوان « لست شيوعياً .. ولكن » ما يلى بالحرف :

* « .. إن الثورة الروسية ليست إلا الشطر الآخر المكمل للثورة الفرنسية .. »

* « أريد أن تتحقق فى بلادى ثلاثة أشياء : أن يكون كل ولد يولد ، وكل مواطن يوجد ، ملكا لنفسه وملكا للوطن فى آن واحد ، فإذا تولت الحكومة إدارتها (يقصد الشركات) للحرص على مصالح الكافة كان ذلك أفضل وأتم .

* العلاقة بين العمل ورأس المال تقوم على شعار العامل « أشركنى فى الربح » (ص ١٥٤ ، ١٥٥ من المرجع السابق) .

وقد كان هذا هو المقال الخطير الثانى الذى طالب فيه بالتأميم وإشراك العمال فى الربح . وهذه مرحلة مختلفة تماماً عن المرحلة التى كان يسترشد خلالها بحزب العمال الإنجليزى والإصلاحات الإجتماعية فى فرنسا ، حيث يحاربون البطالة ويؤمنون العامل فى حدود النظام القائم بل تدعيما غير مباشر لهذا النظام ، أو ترميماً له .

وقد كانت مصر فى هذه الآونة قد أضحت مرتعا لحركات سياسية عديدة تحمل لافتة الإشتراكية كحزب عباس حليم وحزب أحمد حسين ، بالإضافة إلى المنظمات السرية لليسار الشيوعى ، والمنظمات العلنية كالطليعة الوفدية . وليس من المهم أن يقال أن الحكيم كان بعيداً عن الأحزاب ، وبالتالى لم يتأثر بها ، فالمهم هو أن هذه التنظيمات كانت تعبيراً بصورة أو بأخرى عن درجة «الغليان» التى أصابت الحركة الإجتماعية المصرية بحيث أن تجاهل موجات هذه الحركة يصبح موقفاً فى حد ذاته. لهذا أقول أن هبّة ١٩٤٦ ، كانت مصدر التحول الجديد فى حياة الحكيم السياسية تماما كما كانت الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ ، وكما كانت ثورة ١٩١٩ . تلك هى العلامات الرئيسيه الثلاث فى خريطة الفكرة السياسية عند توفيق الحكيم. كانت ثورة ١٩١٩ واضحة غاية الوضوح فى مراميها السياسية كالتحرر والاستقلال الوطنى . وكانت الحرب الأخيرة هى اللطمة التى أيقظته على ظاهرة جديدة هى الثورة الإجتماعية . وجاءت هبة ١٩٤٦ التى اتخذت مظهراً وطنياً ديمقراطيا هو القضاء على معاهدة صدقى بيفن فى مهدها ، ولكنها من حيث الجوهر كانت تحمل جنين الثورة الإجتماعية الشاملة على النظام بكامله .

وعندما وقف توفيق الحكيم إلى جانب هبّة ١٩٤٦ فى صراحة وجرأة ووضوح ، وعندما التزم بهذا الموقف إلى ما قبل ثورة ١٩٥٢ ، كان فى الواقع

يرسم أقصى ما يمكن أن يصل إليه كاتب الثورة الوطنيه الديمقراطية حين يرتفع على انتكاسات الثورة الأولى ، ويصبح جسراً عظيما بين ثورتين .

هكذا رأى توفيق الحكيم فى قمة نضجه السياسى أن وحدة العالم على أى صورة من الصور « خـــرافة » وأنها وهم من الأوهام التى تقوم فى رؤوس « المثاليين » (ص ١١٢) ، وفى ١٣ نوفمبر سنة ١٩٤٨ أعلن توفيق الحكيم أن الثورة لم تعد تنفجر من قلب واحد فى وقت واحـد لقصد واحد ، ولـكنها تنفجر من قلوب عدة فى أوقات متفرقة واتجاهات متباينة « روح مصر الحقيقية لم تذهب ، ولن تخمد .. هذا إيمانى الذى لن يزول .. ومنذ بدت هذه الروح لعينى عام ١٩١٩ تملـكتنى عقيدة أن هذا الذى أرى ليس شيئا جديداً ولا طارئا . . إنما هو شىء موجود دائما . . باق أبدا . . ولـكن روح مصر تنام أحياناً عندما ينساها أهلها فلا يوقظونها .. وتتبدد أحيانا عندما يختلس منها أبناؤها أقباساً ينفقونها فى شتى الأغراض .. وتحار أحياناً عندما يتعدد الزعماء ، فيقودونها كل فى طريق ، وهى تظل هكذا فى نومها أو بددها أو حيرتها .. إلى أن يتيح لها القدر ، بين فترة وفترة ، من الظروف والرجال والأحداث .. ما يدفعها إلى وحدة الغاية والسبيل والقيادة .. عند ذلك يرى العالم العجب . ويصبح الناس ويهمس التاريخ : أنظروا لقد تـكررت المعجزة ، وعادت الروح » (ص١٣٣)

كتب الحكيم هذه الـكلمات قبيل ثورة يوليو ١٩٥٢ بأربع سنوات فقط ، بعدها « عادت الروح ». ولم تـكن نبوءة الحكيم تبشيرا بالثورة فحسب ، بل كانت نذيرا لما آلت إليه البلاد أيامها من فوضى مخيفة . كان الملك وأحزاب اليمين والإستعمار فى حلف واحـــد متحد ، ضد قوى الشعب العظيم وإرهاصات ثورته المجيدة .

ولم يكتب الحكيم بعد ثورة ١٩٥٢ فى الفكر السياسى المباشر ، لأنه من ناحية كان قد اطمأن على تمام دوره كواحد من عشرات المفكرين الأحرار

الذين جعلوا « الثورة » قبل وقوعها حلمهم الوحيد ، يعبئونه فى رؤوس الملايين التى استطاعت أن تحول الحلم إلى واقع . ومن ناحية أخرى كان الحكيم يعلم أن « الفن » هو أقدر وسائله التعبيرية على مواكبة الركب الثورى فى خط سيره إلى الأمام.

فلعل كتاباته السياسية المباشرة ، هى أقل وسائله التعبيرية قدرة على الإبانة عن موقفه الأصيل من الحركة الإجتماعية . على عكس ما نتوقع من المقال المباشر الذى يملك صاحبه أن يضمنه آراءه بغير مشقة أو عسر . ذلك أن توفيق الحكيم المفكر لم ينفصل قط عن توفيق الحكيم الفنان. فإذا تمت عملية الإنفصال هذه فى بعض الأوقات ، فإنها لا تتم بنفس القدر من الأصالة الذى نلاحظه على إنتاجه الفنى .

لهذا أيضا علينا أن نحذر محاولة المطابقة بين كتاباته النظرية وأعماله الفنية.. فبالرغم من أن أفكاره المحورية هى القاسم المشترك الأعظم بين هذه وتلك ، إلا أنهما لا يمضيان فى خطين متوازيين كالصوت والصدى . . فلعل ما بينهما من التداخل والتشابك والتعقيد ، واستقلال وسائل التعبير فى كل منهما . . يجعل من الصعب على الباحث أن يكتشف أية دقة هندسية فى الموازنة بين المقال النظرى والعمل الفنى .

على أنه مهما عثرنا على اختلاف الرسم البيانى من الكتابات النظرية إلى الأعمال الفنية ، فإن الركيزة الأساسية فى إنتاج الحكيم ، النظرى والفنى ، هو أنه أحد المفكرين القلائل الذين احتوت قلوبهم الثورة منذ إرهاصاتها الأولى عام ١٩١٩ إلى يوم النصر العظيم فى ٢٣ يوليو من عام ١٩٥٢ .

القسم الثاني

- عودة الروح إلى الرواية المصرية



الفصل السادس
عــودة الـــروح

« لقد خرجنا جميعاً من معطف جوجول » . . . بهذه الكلمات كان الكتاب الروس يلخصون الدور الريادى الباهر الذى قامت به رواية روسية واحدة ، لكاتب روسى واحد .. وكانت الرواية هى « المعطف » للكاتب العظيم جوجول .. ولعله من أهم السمات التى استحقت من أجلها « المعطف » هذا الشعار التاريخى الذى أطلقه عليها مكسيم جوركى، هو دورها فى « تأصيل » الرواية الروسية ، أى أن الدافع الرئيسى لأن يتخذ طليعة الكتاب الروس من جوجول « أبا روحياً » لم يكن هو الطابع الاجتماعى الواضح فى رواية « المعطف » ولم يكن هو الطابع الحديث فى الرواية الأوروبية التى تأثر بها صاحب « المعطف » ، وإنما كان « الطابع الروسى » — شكلا ومضمونا — هو العامل الاساسى فى جذب انتباه الأجيال المعاصرة لما تتضمنه « المعطف » من محلية عميقة وإنسانية غامرة فى وقت واحد. كانت المعطف وثيقة الارتباط بالارض الروسية، ومن خلال هذا الارتباط الحى العميق كانت تشف بأصالة الانسان وجوهره أينما كان.

لقد أثبت جوجول فى هذا العمل العظيم ، أن الطريق إلى « العالمية » فى الأدب هو أصالة جذوره فى الأرض المحلية .. فليست المحلية درجة دنيا فى تقييم الفن ، كما أنه ليس من تناقض بين المحلية والعالمية ، لأن مخاطبة الإنسان فى العالم أجمع لن تتم إلا بمخاطبة الإنسان المحلى .. فهو النموذج البشرى المشخص ، الواقعى ، والمحدد الأبعاد ، وهو ملتقى السمات القومية الخاصة ، والملامح الإنسانية العامة فى آن . ولعل أدبا فى العالم لم يحظ بما حظى به الأدب الروسى من قبول وانتشار لدى القراء من جميع الأوطان والأجناس والطبقات . ولم يكن مرد ذلك إلى مسيحية تولستوى أو سيكلوجية دستويفسكى أو عذوبة تشيكوف أو واقعيسة جوركى أو رهافة تورجنيف . وإنما مرد هذا الإجماع من القارىء العادى البسيط إلى المثقف الأكاديمى الدقيق ، هو عراقة التراث الروسى وأصالته ونقاوة جذوره وعمقها .

وليس من الغريب أن تظهر الرواية كفن أدبى مستقل ، مع نمو الحركات القومية فى أوروبا ، فقد كانت أكثر القوالب قدرة على تأصيل الشخصية الإنسانية من جانبها المحلى ، كما كانت أقدر القوالب على امتصاص الهموم البرجوازية للانسان الجديد ، إنسان عصر النهضة . وهكذا اقترنت النشأة الأولى لفن الرواية ، بظهور القوميات الأوروبية ، وتعاظم الطبقة البرجوازية ، وازدهار عصر النهضة . فليس من الغريب -- مرة أخرى -- أن تكون هى القالب الأدبى الذى تخصص تاريخيا فى حمل راية الأصالة ، وإن لم يلق جانباً راية الإنسانية ، فقد كانت البرجوازية حينذاك تعتقد أنها والإنسانية سواء . فالإنسان البرجوازى هو الانسان الكامل ، والثورة البرجوازية هى ثورة الإنسانية ، وهكذا كانت البرجوازية تتصرف فى كافة مجالات الحياة ، كمندوب وحيد عن البشرية كلها ، ولم يكن لديها أى مانع فى الكثير من الاحيان ، أن تنتدب نفسها عن الأرض والسماء معاً . فالجانب الإنسانى الذى عبرت عنه

الرواية فى أوائل عهدها بالنمو هو الجانب الذى صاغته الرؤية البرجــوازية للانسان ، وليس هو على الاطلاق ، جوهر الفطرة الإنسانية الذى كان الشغل الشاغل للدراما الـكلاسيكية . وليس من الغريب — للمرة الثالثة— أن تكون الرواية مرحلة كيفية جديدة فى تطور الأدب ، إذ هى فن مغاير للفن المسرحى من ناحية ، وهى الفن القائد للثورة الشاملة على الـكلاسيكية من الناحية الأخرى.

ولا شك أن الفن الروائى فى بداياته الأولى ، قد اختلفت سماته من فرنسا إلى إنجلترا فى القارة الأوربية الواحدة ، كما اختلفت هذه السمات من الرواية الأوروبية إلى الرواية الأمريكية والروسية فى الأزمان المتعددة . ولـكن هذا التعدد والاختلاف لم ينف قط الرابطة الـكبيرة المشتركة فى الأدب الروائى لهذه الأقطار جميعها،وهو أن الرواية فن « الأصــالة » القومية الناشئة مع الطبقة البرجوازية إبان عصر النهضة . ولقد تختلف مظاهر هذه الرابطة من بلد إلى آخر ، ولـكنها من حيث الجوهر تظل هى العامل الرئيسى والحاسم فى النشأة التاريخية لفن الرواية .

ولعل اختلاف المظهر الذى تتخذه هذه الرابطة المشتركة من أدب إلى آخر، هو الذى يصوغ ما ندعوه « بالمسار الخاص » لـكل أدب على حده ، وإن واكب الحركة الأدبية فى العالم، سواء بالتقدم أو النـكوص . فإذا كانت النهضة الأوروبية قد أعلنت عن نفسها منذ القرن الخامس عشر ، فإن فن الرواية فى أوروبا لم يظهر بصورته البدائية إلا بعد ذلك التاريخ بقرنين من الزمان . ومهما اختلف النقاد ومؤرخو الأدب حول النشأة الجمالية للفن الروائى ، فإن ما يقال عن كونه إمتداداً لفن الملحمة هو أقرب النظريات إلى الدقة والصواب . ولـكن هذا لا يلغى الحقيقة الرئيسية الواضحة وهى أن غليان عصر النهضة وانفجاراته المتوالية فى كافة ميادين المعرفة ، هو صاحب الفضل الأول فى أن

يهدى الإنسانية بعد مائتى عام فناً جـديداً قادراً على التعبير عنها فى أحرج لحظات تاريخها الأوروبى ، هو الرواية .

فإذا كان « عصر النهضة » هو المعول الأساسى الذى نعتمد عليه فى تتبع النشأة التاريخية لفن الرواية ، قلنـــا إن مسافة قرنين من الزمان باعدت بين « النهضة الأوروبية » و « النهضة الروسية » هى التى تأخرت بظهور الرواية الروسية إلى القرن التاسع عشر . كما أن مسافة ثلاثة قرون من الزمان باعدت بين النهضة الاوروبية والنهضة فى التاريخ المصرى الحديث ، هى التى تأخرت بظهور الرواية المصرية إلى القرن العشرين . ومعنى ذلك أن الاطار القومى والمضمون البرجوازى يتوحدان فى عصر النهضة كحركة حضارية أكثر شمولاً وتقدما من التوقف عند التفاصيل .

كانت روسيا بهذا المعنى ، تخطو أولى عتبات التقـدم الحضارى ، حين صدرت رواية « المعطف » لجوجول . ولهذا السبب وحده نصف « المعطف » بأنها رواية « روسية » ذات دلالة تاريخية وقيمة حضارية . فليس المهم أنها أضافت المفهوم الفنى الحديث لمعنى الرواية فى الأدب الروسى ، وليس المهم أنها كانت ذات طابع اجتماعى واضح ، فهذه كلها تفاصيل تندرج تحت العبء الأعظم الذى قامت به « المعطف » وهو تأصيل الرواية الروسية . فقد يأخذ الناقد الحديث اليوم على هذه الرواية الـكثير من المآخذ ، ولـكنه لن يستطيع أن ينـكر حقيقة أولية هى أن كافة الجداول والروافد والأنهار التى عرفها تاريخ الرواية الروسية ، إنما ينبع — شكلا ومضموناً — من ذلك المصدر العظيم : « المعطف » . ومن هنا جاءت العبارة القائلة « لقد خرجنا جميعاً من معطف جوجول » عبارة دقيقة وصادقة إلى أبعد حد . لقد عرفت اللغة الروسية بعد « المعطف » روائع خالدة فى تاريخ الفن الروائى ، ولـكن التاريخ يحتفظ دائما فى ذاكرة الأجيال ، بنقطة الانطلاق الأولى . إن جوجول نفسه كتب صفحات

تذهلنا روعتها إلى الآن فى روايته « الأرواح الميتة » ، ولكن هذه الصفحات لا تعادل مطلقاً « البـذرة » التى أثمرت فيما بعد تولستوى ودستويفسكى وترجنيف وتشيكوف وجوركى .

ومن هذه النقطة بالتحديد أرى المدخل الطبيعى إلى رواية « عودة الروح » لتوفيق الحكيم . فلعل المقدمة النظرية السابقة تكفينى عناء التدليل على أهمية الدور الريادى الباهر الذى قامت به فى مصر رواية واحدة ، لكاتب واحد .

الرواية المصرية ، أيضاً ، إبنة عصر النهضة . هنا يتضح المعنى الحضارى الشامل لكلمة النهضة ، دون الدخول فى تفاصيل التكوين الإقتصادى والاجتماعى والقومى والسياسى للمجتمع المصرى . فالتفاصيل قد تغنينا بالفكرة القومية كأساس روحى لأصالة الرواية فى بلادنا ، ولكن هذه التفاصيل بعينها قد تخدعنا وتضللنا إذا تمسكنا بالفكرة البرجوازية كأساس إقتصادى وإجتماعى لميلاد الرواية المصرية . فلا شك أن ميلادنا القومى أسبق إلى حد ما من التكوين البرجوازى المتكامل للعلاقات الاجتماعية المصرية . فتاريخنا يقول إن ثمة فئات لا تنتمى إلى البرجوازية التجارية الناشئة ، قد أسهمت وشاركت فى صياغة الحركة القومية ، ذلك أن تاريخنا الحديث لا يماثل ولا يوازن التاريخ الأوروبى الحديث ، الذى جعل من الحركة القومية بمثابة اللحم والدم للبرجوازية. تاريخنا إذن ليس اجترارا للتاريخ الأوروبى ، ليس جنيناً يحاكى قبل مولده كافة الأطوار التى شهدها نمو التاريخ الأوروبى . لم يتم ذلك بسبب الأسبقية التاريخية للنهضة الأوروبية وتاريخ الغرب الحديث على نهضتنا وتاريخنا فحسب، بل لأن نهضة أوروبا وتاريخها الحديث ، كان لهما أبعد الأثر على « المسار الحضارى الخاص» بنا. فقد تم لقاؤنا الحديث بأوروبا فى مناخ مضطرب غير متكافىء . كنا فى ظلام دامس يعانى شهداؤنا النادرون خلاله بومضات أرواحهم ، احتياجنا العنيف إلى « نور » النهضة ، احتياج الحياة فى مقابل الموت . ومن الشاطىء الآخر تعلن

أوروبا — فى أعلى مراحل الرأسمالية — أن لا حياة بلا ثمن، ولا نور بغير استعمار. ولم تحمل أساطيل الاحتلال نوراً لنا ولا حياة ، بل ضاعفت من شقوة المرحلة الحضارية المتخلفة التى عانت تماسقنا بشاعتها . إلا أن جمرة التحدى التى اتقدت فى الوجدان المصرى ، أشعلت نيران النهضة الفكرية فى بلادنا ، وألهبت أرواحنا حماساً للمعرفة . . مهما كانت قيود التخلف القديم أو أغلال المستعمر الجديد .

هذا هو الفرق الحضارى الأكبر ، بيننا وبين النهضة الأوروبية ، وبيننا وبين النهضة الروسية على سبيل المثال . فالنهضة الأوروبية قامت أساساً على أثر الكشوف العلمية الجبارة ، والتناقضات التى أحدثتها بين القوى الاجتماعية السائدة حينذاك . والنهضة الروسية قامت أساساً على أثر استضافة العرش الروسى لأوروبا الغربية ، تماماً كما حدث عندنا على يدى محمد على وإسماعيل ، ولكن الظروف الروسية كانت تختلف اختلافاً عميقاً عن الظروف المصرية . روسيا وثيقة الإرتباط الجغرافى والتاريخى بأوروبا ، ولم تكن تقل عنها فى الميزان الحضارى إلا من حيث الدرجة لا فى النوع . فثمة شىء يشبه التكافؤ الكيفى بينهما ، ولم يتسبب المنسوب الحضارى المنخفض (بفاعلية الظروف الطبيعية كالزراعة) إلا فى تأخير وصول النهضة من الناحية الزمنية . أما عندما وصلت، فإنها لم تكن عنصراً غريباً ولا غازياً ، فالتحمت بالحضارة الروسية وأضحت جزءاً منها أثمر عمالقة الأدب الروسى الذى يعده الغرب بدوره جزءا من ثروته الحضارية .

أما العرش العلوى فى مصر ، فلم يكن من صلب التربة المصرية بكل ما تعنيه من حضارة . وبالرغم من تناقضه السياسى مع الإمبراطورية العثمانية ، فقد كان يجهل جوهرها الحضارى المتخلف . ومن ثم آلت منجزاته كلها للسقوط العظيم . سواء كانت الدولة الحديثة فى عهد محمد على ، أو الاتجاه نحو

الغرب فى عهد إسماعيل . بل إن أكثر الجوانب سلباً فى الحكم العلوى ، هو ارتباطه العضوى بالاستعمار الأجنبى فى مختلف مراحله . ولعل هذا الجانب غير منفصل عن الجوهر العثمانى المجلوب مع الحكم العلوى . لهذا كان الفشل الذريع هو المصير الطبيعى لكل نهضة سابقة على أواخر القرن التاسع عشر ، وبدايات القرن العشرين . فقد كان التناقض المزدوج بيننا ، وبين العثمانيين والانجليز ، هو جوهر اليقظة الحضارية الشاملة فى مجتمعنا . وكان الفن الروائى والمسرح من الأبناء الشرعيين لهذه اليقظة الهائلة ، بالرغم من أنهما معاً من ثمار الحضارة الأوروبية القاهرة . فقد تمكن التفاعل والنضال بيننا وبين العثمانيين والانجليز من أن يولد فينا شرارة الوعى الثورى بكل ما هو سلبى ، وما هو إيجابى ، فى هذه المرحلة الجديدة من مراحل الكفاح المصرى . لم تقتل فينا السذاجة الحس القومى المستنير الذى يرفض الخضوع للدولة العثمانية باسم الدين . وفى نفس الوقت لا يرفض الأفكار والقيم الثورية القابعة وراء البحار باسم التراث . لقد استطاع حسنا القومى فى مرحلة باكرة من تاريخنا الحديث ، أن يضع أيدينا على الوجه الانسانى لمعنى النهضة الحضارية ، والوجه الوطنى لتراثنا الخاص . لهذا لم يرفض قط أن يستوعب العوامل التى أثرت الحضارة الأوروبية بعناصر التقدم ، كما لم يرفض قط أن يلفظ كل ما من شأنه أن يسلب أصالتنا بالمزيد من ألوان التخلف ، سواء كان رابطة تاريخية تشدنا إلى السلطنة العثمانية ، أو كان قهراً أجنبياً بقوة السلاح .

لذلك كانت معركتنا « الحضارية » فى أوائل هذا القرن ، مع أكثر من جبهة ، وفى أكثر من مستوى . كانت معركة ضارية من أجل الحفاظ على «قوميتنا» من أنياب الامبراطورية الجاثمة على قلوبنا وأرواحنا باسم الدين والتراث ، ومن أنياب الامبراطورية الجاثمة على أرضنا باسم مصالحها الاقتصادية فى الشرق. كانت معركتنا متعددة المستويات ، فى السياسة والاقتصاد والمجتمع والفكر والفن.

وكان الشعر — لساننا الأدبي — قد تحول إلى قوة محافظة منذ فشل عرابي وخفوت صوت البارودي. ولم يعد أمام الروح المصرية إلا أن تبحث عن منبر آخر غير الشعر ترفع من فوقه صوتها. كانت هناك محاولات مستوردة وممصرة ومقتبسة، في القصة والمسرح، ولكنها لم تشكل منبراً جهيراً لروحنا المتوثبة. كانت هناك أشعار العامية المصرية، ولكنها لم تشكل تياراً عارما في مستوى الثورة. كان هناك الأدب الشعبي، ولكنه بدوره كان جزءا من المعركة الرئيسية، معركة الوجود. وفي أتون المعركة ومعمعان الثورة، ولدت الرواية المصرية، سلاحا ثوريا جديدا في المعركة. أي أنه في الوقت الذي كان الأدب الرسمي — الشعر — قد نكص راية الكفاح، أثمرت الحركة النضالية في مستواها الحضاري، راية جديدة للثورة، هي الرواية. فالرواية المصرية في نشأتها الأولى، كانت إحدى ثمار الثورة ومن أسلحتها، ولم تكن قط مجرد انعكاسات لآداب الغرب. لقد ماتت الانعكاسات جميعها غداة ولادتها، كردود الأفعال أو أصداء الصوت. ولم يبق سوى الاصيل المتجذر في أرضنا، المنحوت من واقعنا، مهما كانت معركة النهضة مع التخلف والقهر هي الأم. ومهما كانت هذه الأم هي مصدر التفاعلات السلبية والإيجابية، بيننا وبين حضارة الغرب في مختلف مستوياتها.

كان المستوى الفكري والأدبي بغير شك، من العناصر الايجابية التي حصلنا عليها من المعركة مع أوروبا. كما كان المستوى القومي للروح المصرية هو العنصر الايجابي في المعركة التي اشتعل أوارها بيننا وبين السلطنة العثمانية. والمزاوجة الرائعة بين الفكر الثوري، والجوهر القومي، هو الذي أدى — في المستوى الأدبي — إلى ميلاد الشخصية المصرية في الفن، وبالتالي إلى ميلاد الرواية «المصرية» لحما ودما. الرواية المصرية التي لا تبدأ «بحديث عيسى بن هشام» ولا «بزينب»، وانما «بعودة الروح». وهذا لا ينفي أن المويلحي وهيكل كانا خطوتين هامتين في تاريخ أدبنا الروائي.

لقد نجح المويلحى بغير شك في أن يزحزح التقاليد الموروثة فى الادب العربى عن المغالاة فى تصورها لا كتمال القوالب التى عرفها التراث و « الصيغة النهائية » التى وضعت للفن الادبى . تمكن « حديث عيسى بن هشام » من الاشارة إلى أن العالم يتغير ، وأن قوالب الادب جزء لا ينفصل من هذا العالم . استطاع مثلا أن يخرج فى حذر من قيود السجن حين اضطر إلى وصف المخترعات الحديثة . وانحرفت الفكرة الأدبية تبعاً لذلك عن المقامة العربية ، واتجهت في طريق معقد وشاق وبكر هو طريق القصة العربية . ويسجل كتاب المويلحى اتجـاهين للأدب فى ذلك العصر ، أولهما الاتجاه إلى التصوير المحلى وإبراز حيـاة مصر ، وثانيهما الاتجاه إلى معالجة مشاكل المجتمع وتحليلها . بدأت الحيـاة المصرية تظهر فى الأدب حينذاك ، فبالرغم من أن أسـلوب المويلحى عربى فى جملتـه وتفصيله ، فإنه يصور الحياة المصرية فى مختلف ظواهرها . يصف طبقات المجتمع المتعددة بأفكارها وأخلاقياتها وعاداتها . ويصف معالم مصر الكبرى كالمتاحف والحدائق والقصور والملاهى والمحاكم . وينقد القـانون المصرى ونظم الحـكم والحـكام ، ويتكلم عن الاقتصاديات ومجالس الأدباء . ويصل إلى أعماق الحياة المصرية فيصف الأحياء الوطنية وقذارتها فى صورة رائعة حين تحدث عن زيارة عيسى بن هشام وصاحبه الباشا للمحامى الشرعى بمنزله بحارة الروم . المويلحى يصور الاحياء الوطنية والافرنجية فى مصر ثم يحلل السر فى ضياع هذه القصور من المصريين تحليلا دقيقاً صادقا يبين أسباب ضيـــاع الثروات من المصريين وانتقالها إلى الأجانب . شعاع من الشعور بالقومية نلمحه من خلال هذه السطور أو تلك على طول صفحات الـكتاب ، فى كل سطر تبدو نزعة إلى القوميـة . كل صرخة من صرخات الشكوى والتذمر التى يرسلها المويلحى هى نزعة إلى القومية ، غير أنه « لم يجرؤ أن يحدث ثورة كاملة تشمل الموضوع والشكل ، الفكرة والثوب مختلفتين عند المويلحى ، الفكرة مصرية ، أما الشـكل فهو عربى فى ثوب بدوى »[1] .

---

(١) صلاح الدين ذهنى — « مصر بين الإحتلال والثورة » — طبعة أولى — ١٩٣٩ — مكتبة الشرق الإسلامية — (ص ٤٩) وراجع ما بعدها .

على أنه ثمة قيمة تاريخية لها دلالتها بالنسبة لمسارنا الأدبى الخاص ، تتبدى فى «حديث عيسى بن هشام» ، هى أنها تشتمل على البذور الأولى للاتجاه الواقعى فى أدبنا الحديث. تلك البذور التى تعنى بالنقد الاجتماعى للنظام القائم ، وتتعاطف مع الطبقات الكادحة، وتتكلم بلسان إحدى الشرائح الطبقية، إلى بقية السمات العامة التى يتصف بها الأدب الواقعى فى شكله العام . إن أهمية هـذه الدلالة تكمن فى أن هذه الشعيرات الجذرية الأولى هى التى أمدت ـ تاريخياً ـ أدبنا الواقعى بعصارة الواقعية بما يتفق مع تكويننا الذاتى الأصيل . وهـذا يعنى من زاوية أخرى أن الواقعية ليست مذهباً مستورداً ، وإنما هى مجموع النتاج المتبلور فى أعمال المويلحى وطاهر لاشين وعيسى عبيد وتوفيق الحكيم. من هنا كانت الحقيقة التى خرج عيسى بن هشام ليبحث عنها ، ومعه عصر كامل ، هى « مصر البرجوازية » فمن طريق تصارع الأفكار بين الباشا من جهة وبين عيسى بن هشام ونماذج مختلفة من البرجوازيين المصريين مثل المحامى والطبيب « نتبين أن المثال الأعلى للحياة الاجتماعية فى مصر هو الطبقة البرجوازية ، وأقول المثال الأعلى ، وأنا مدرك أن هذا المثال نفسه يتعرض بدوره لنقد شديد من المؤلف ، الذى لا يغفل عن معايب البرجوازيين المصريين الكثيرة ، ولكن نقده لهؤلاء يستهدف الإصلاح ، أى أنه يرى الإبقاء عليهم بعد أن يتلافوا عيوبهم »[1] .

وعلى النقيض من وعى المويلحى وثباته ، نرصد الحيرة البالغة العنف فى قصة « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل. ولا ريب أن زينب كانت قد استكملت إلى حد كبير الثوب الروائى العصرى ، فلم يكن بها من آثار

---

(١) د. على الراعى — «دراسات فى الرواية المصرية» — طبعة أولى — ١٩٦٤ — المؤسسة المصرية العامة للتأليف — (ص١٤)

المقامة شيء ، بل هي حفلت بالعامية المصرية فاستحدثت بهذا الفتح الرائد أداة تعبيرية جديدة ليست من التراث العربي في شيء . وإذا كنا نعلم عن المويلحي أنه تأثر بالغرب وحضارته ، إلى جانب تأثره بمصر وواقعها ، فإننا على يقين من أن هاتين الميزتين هما اللتان امتدتا في شرايين زينب وهيكل . فكانت الخاصية الأولى في الدكتور هيكل أنه أحد أولئك الذين حملوا مشعل « مصر للمصريين » زمناً طويلا منذ عهد مصاحبته لأحد رواد الفكرة المصرية في المجال السياسي ، وأقصد به « أحمد لطفي السيد ». إلا أن هيكل إلى جانب مصريته ، كان واحداً من أبناء جيل النهضة الأدبية الحديثة التي تربت بين أحضان أوربا . فقد عاش في باريس أمداً غير قصير ، عاد بعدها وقد أورثته الحضارة الغربية والثقافة الأوربية غيرة على وطنه المتخلف المستعبد . ومن ذلك المزيج المركب بأصالة نادرة من الحس المصري العميق والأدب الفرنسي العظيم ، تكونت لدى هيكل أولى سمات بنيانه الفني . لذلك نستقبل كلماته عن الظروف التي كتبت زينب في ظلها ، بفهم كبير حين يقول : « ولعل الحنين وحده هو الذي دفع بي لكتابة هذه القصة ، ولولا هذا الحنين ما خط قلمي فيها حرفاً ، ولا رأت هي نور الوجود ، فقد كنت في باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها وكنت ما أفتأ أعيد أمام نفسي ذكرى ما خلفت في مصر مما تقع عيني هناك على مثله ، فيعاودني الحنين للوطن حنين فيه عذوبة لذاعة لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة »[1] .

لم ترث زينب واقعية المويلحي ، لأنها كانت من إحدى النواحي ثمرة الرومانسية الفرنسية ، أو كما لاحظ يحيى حقي في المرجع السابق (ص ٤٢) من أنها ثمرة قراءة بول بورجيه وهنري بوردو — ولا أقول إميل زولا —

---

(١) نقلا عن « فجر القصة المصرية » ليحيى حقي — طبعة أولى — ١٩٦٠ — المكتبة الثقافية — دار القلم (ص ٤٠) .

فى استطراد السرد وقلة الحفاوة بالحوار ، وإقامه القصـــة على عمود الحب والدوران حوله . ومنذ الصفحات الأولى من قصة زينب ، نلتقى بأسرة ريفية تجلس على الأرض لتتناول الفطور من قبل أن يخرج كل أفرادها ، من كبار وصغار وذكور وإناث لعملهم الشاق فى الحقول ، فإذا الفطور الذى سيقيم أودهم حتى الظهيرة لايزيد على خبز وحصوة ملح ، فتظن أن هذا المطلع البطولى — على حد تعبير يحيى حقى — سيؤدى بنا إلى ثورة عنيفة ضد الفقر والظلم والاستغلال ، ولكننا لانجد شيئاً من ذلك ، بل نجد نقيض مانتوقع . نجد أن « هذا الوصف مجلل كله بنغمة شاعرية تضفى على الواقع كثيراً من الجمال والخيال ، وتوحى إليك أن أهل القرية قانعون بحالهم ، وأن جمال القرية هو فى هذه القناعة ، وتحس أن المؤلف يخشى تصدع هذا الجمال كله إذا تخلى الفلاح عن قناعته »[1] .

وتبدو حيرة هيكل على أشدها فيما يسميه الدكتور على الراعى بالحيرة بين الطبقات ، فما أراده حامد بطل القصة فى إطار عاطفة الحب هو أنه أراد أن يجمع بين النقيضين دون أن يوفق بينهما ، فكان نصيبه الفشل . حاول أن يساند طبقته ويساند غيرها عليها فى نفس الوقت ، فلفظته الطبقة الأخرى ، ولم يعمر مابينه وبين طبقته ، فأصبح حتما عليه أن يختفى[2] . وتلك هى النهاية التى اختارها هيكل لبطله ، هو أن يغيب تماماً عن مسرح الرواية وأرض أحداثها . وكادت قصته أن تكون منفصلة عن قصة زينب التى تبدأ بعد ذلك ، وتنتهى على نحو آخر يشبه من بعيد نهاية غادة الكاميليا مما يؤكد تأثر هيكل بالرومانسية الأوربية تأثراً مباشراً .

---

(١) المرجع السابق (ص ٤٧)　　(٢) المرجع السابق (ص ٢٩)

معنى ذلك أن ثمة لقاء واضحاً بين المويلحى وهيكل هو ما أدعوه بوحدة المزيج المركب من الروح المصرية والثقافة العربية . ولكنهما بعدئذ يفترقان : المويلحى إلى ذلك التناقض الحاد بين مضمون حديث عيسى بن هشام ، ذلك المضمون الواقعى المعاصر ، وبين الشكل العربى المتوارث القريب من أسلوب المقامات . أما هيكل ، فعلى العكس من ذلك يتم التناقض فى عمله بين الشكل الحديث بما فيه من جرأة على استخدام العامية المصرية فى السرد والحوار وبين المضمون الرومانسى البعيد عن شقاء المجتمع المصرى حينذاك .

لهذه الأسباب مجتمعة ، تحتل « عودة الروح » لتوفيق الحكيم مكان الريادة الحقيقية « للرواية المصرية » شكلا ومضمونا ، بمعنى أنها فى المستوى الفنى المحض تحقق أولى مراحل « الوحدة الدينامية » فى أدبنا الروائى أى أولى مراحل التكامل الفنى للرواية المصرية . ولعله من المفيد أن نسجل « الوحدة الزمنية » التى أثمرت « عودة الروح » و « أهل الكهف » جنباً إلى جنب : الأولى فى الثوب الروائى ، والأخرى فى الثوب الدرامى . أما « أهل الكهف » فقد استقبلها النقاد الذين عاصروا ظهورها بترحاب شديد نتبين دلالته فيما قاله الدكتور طه حسين حينذاك من أن المسرحية « حادث ذو خطر ، لاأقول فى الأدب العربى العصرى وحده ، بل أقول فى الأدب العربى كله . وأقول هذا فى غير تحفظ ولا احتياط . . . إن باباً جديداً قد فتح للكتّاب وأصبحوا قادرين على أن يلجوه وينتهوا منه إلى آماد بعيدة رفيعة ما كنا نقدر أنهم يستطيعون أن يفكروا فيها الآن نعم : هذه القصة حادث ذو خطر يؤرخ فى الأدب العربى عصراً جديداً . . إنها أول قصة وضعت فى الأدب العربى ، ويمكن أن تسمى قصة تمثيلية حقاً ، ويمكن أن يقال إنها أغنت الأدب العربى وأضافت ثروة لم تكن له . . . ويمكن أن يقال إنها قد رفعت من شأن الأدب العربى وأتاحت له أن يثبت للآداب الأجنبية الحديثة والقديمة . . كل هذا يمكن النقاد من أن يتبينوا

فى هذه القصة روحاً مصرية ظريفاً وروحاً أوروبياً قوياً »[1] .

إن ما يعنينا من هـذا النص المطول لطه حسين ، هو أن النقد المصرى الحديث على يدى رواده العظام كان على وعى تام بالدور الخطير الذى قام به أدب توفيق الحكيم فى شق الطريق إلى « الروح المصرية » بوسائل التكنيك الغربى . وتلك هى الدلالة الجوهرية الكامنة فى الوحدة الزمنية التى جمعت أهل الكهف وعودة الروح فى إطار حقبة تاريخية واحدة . كانت هذه الحقبة كما تبينا من القسم الأول ، هى مرحلة الصراع القومى لمصر من أجل تحقيق ذاتها الأصيلة ، واكتشاف وجودها الخاص ، وكان الأدب من أدوات هذا الصراع التى أحيطت بقداسة أقرب إلى الإرهاب : فالاتجاه إلى الغرب فى أحدث منجزاته الفنية لا يطمئن القلوب التى استراحت إلى آثار السلف ولا تطمئن إلى حضارة الأجنبى ، والإتجاه إلى « مصر » يثير الذعر فى القلوب التى آمنت بالتراث فيما يشبه العقيدة الدينية . لذلك كان من اليسير أن تتجاهل هذه القلوب أو تلك ما تعنيه خطوات المويلحى وهيكل (الذى آثر السلامة فأصدر زينب بتوقيع مستعار) من إرهاصات التحول الثورى الجديد الذى أنجزت عودة الروح وأهل الكهف مهامه الأولى . لم تكن الفكرة المصرية ولا التكنيك الغربى فى كل من حديث عيسى بن هشام وزينب على درجة عالية من النضج تسمح بالتحول الكيفى الجديد الذى يثير الفزع . لذلك سارع طه حسين وقلة نادرة معه بحماية الخطوة الأولى لتوفيق الحكيم فى الطريق الشاق الوعر ، وإن لم تسلم هذه الخطوة ممن يقول إن « أهل الكهف خطرة على شبابنا لأنها تزيغ أبصارهم عن الحقائق »[1] . وقصة الهجوم الذى تعرضت له عودة الروح عند

---

(١) طه حسين — «فصول فى النقد والأدب » — طبعة أولى — ١٩٤٥ — دار المعارف بالقاهرة (ص ٩٢ ، ٩٣) .

(٢) يحيى حقى — عدد فبراير من مجلة « الحديث » الصادرة بحلب عام ١٩٣٤ (وأعيد نشر المقال فى كتابين بحر القصة المصرية وخطوات فى النقد) .

ظهورها تكشف لنا كما يذهب الدكتور عبد المحسن بدر عن أن قضية الأدب الأولى «كانت ما تزال قضية الأسلوب ، وأن النقد والأدباء فى عصره لم يلتفتوا إلى محاولة المؤلف الجادة والمخلصة لتطوير الرواية العربية ، وتقديم بناء روائى متماسك ، يتعدى نطاق الترجمة الذاتية ، بإطارها الضيق ، وبنائها المفكك ، وأسلوبها التقريرى ، إلى أفق آخر أوسع وأرحب »(١).

تلك هى القيمة الحقيقية لريادة « عودة الروح » طريق الرواية المصرية . فهى ثمرة نظرة شاملة لتوفيق الحكيم تجلت فى نفس الوقت فى مسرحية « أهل الكهف » . أى أنها ليست وليدة نزوة عابرة أو فكرة طارئة ، وإنما هى على الرغم من أنها امتداد تاريخى لجهود الرواية العربية فى مصر ، إلا أنها تحولت بتراكمات هذا الامتداد إلى مستوى كيفى جديد بدأت به الرواية المصرية تاريخها الحقيقى ، وحياتها الحقيقية . إن أهمية هذه النقطة تتأكد لنا من التأثير الضخم لهذه الرواية على مجرى أدبنا الروائى المعاصر . ولو أنها كانت مجرد عمل عظيم فى عصره وكفى ، لما استطاعت أن تحفر لنفسها هذا المجرى فى أعمال الأدباء المعاصرين وفى مقدمتهم نجيب محفوظ . هذا التأثير لا يؤكد العظمة الفنية للرواية فى ذاتها ، بقدر ما يؤكد تلبيتها الاحتياجات مرحلة تاريخية محددة ، بكل ما تشتمل عليه من سمات السلب والإيجاب . بل إن عودة الروح ، تحمل من خصائص عصرها هذه السمات السلبية والإيجابية فى صورة تمنحها رؤية العصر وروح العصر ، وفى صياغة تنقل ما بقى منها إلى أدبنا الحديث .

وهاتان هما النقطتان اللتان نستنير بهما فى تقييم « عودة الروح » : ماذا حملت أولا من ملامح العصر ؟ وماذا استطاعت أن تحمل إلى الأجيال التالية ؟

---

(١) راجع كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر » طبعة أولى — ١٩٦٤ — دار المعارف بالقاهرة — (ص ٣٩٤)

ولنواجه الرواية ، ونحن ندلى باجابتنا ، وجهاً لوجه .

***

تبدأ عودة الروح بما يشبه « البرولوج » الذى يسبق الفصل الأول ، فنحن مع مجموعة من الإخوة القادمين من الريف غير أن ظروف الحياة تبقيهم فى القاهرة ، فهذا طالب « بالمهندسخانة » وذاك ضابط موقوف عن العمل ، والآخر مدرس ، ومعهم ابن شقيقهم الثرى القاطن بالريف ، وشقيقتهم العانس التى تخدمهم . وهم جميعاً قد استلقوا على فراش المرض بتلك الغرفة فى حى السيدة ، فإذا سألهم الطبيب لماذا يرقدون معاً ، وفى الشقة غرفة أخرى للاستقبال يمكن استخدامها فى مثل هذه الظروف ، ينطقون جميعاً فى صوت واحد : « مبسوطين كده » ويعلق الحكيم بصورة مباشرة ذات دلالة « .. ولو استطاع أحد لقرأ على وجوههم الباهتة ، ضوء سعادة خفية بمرضهم معاً ، خاضعين لحكم واحد ، يعطون عين الدواء ، ويطعمون عين الطعام ، ويكون لهم عين الحظ والنصيب » وعندما يقول الطبيب — أو المؤلف — أن أحداً غير الفلاح لا يستطيع أن يعيش هكذا . الزوجة والأطفال ورب البيت وبهائمه فى مكان واحد ، نضع أيدينا على نقطة البداية فى « عودة الروح » .

المنطلق الفنى عند الحكيم فى الفصل الأول ، هو الحدث فى لحظة حضور مع استخدام ما يسمى بالفلاش باك .. فنحن نكاد نتعرف على معظم الشخصيات فى جلستهم العائلية المعتادة ، ولكن الفنان يتخير من بينهم جميعاً « زنوبة » و « محسن » ابن أخيها ليسلط عليهما الأضواء بغير تحفظ.. فالأولى فتاة عانس تسكن مع إخوتها فى القاهرة لترعى شئونهم الخاصة بعد أن فاتها قطار الزواج ، وبعد أن تربص بها « البخت المايل » العديد من المرات . . أما « محسن » فهو يناضل عبثاً مظاهر الضعف التى تسرى فى كل أعضائه كلما ذكر اسم « سنية »

جارته الجميلة أمامه . ويعتمد الحكيم أساساً فى صياغة هذه الشخصيات على الحوار من ناحية ، والعامية المصرية من ناحية أخرى . ويتطور المسار الروائى من البساطة إلى التركيب مع تطور الشخصيات والحوادث من الواقعية إلى الرمز ، فلا ريب أننا عندما نستمع إلى لفظة « الشعب » التى تأتى عفواً على لسان محسن وهو يسأل عن أعمامه ، لا نتصور مطلقاً أن المؤلف يحاول استدراجنا إلى ما هو أعمق من النداء الشائع . كذلك حين تبدأ علاقة محسن بابنة الجيران « سنية » لا نستشعر أن ثمة شيئاً غير طبيعى سوف يحدث . وإنما يخلق الحكيم هذه الشخصية أو تلك من صميم النموذج الواقعى المماثل لها فى دنيانا . لذلك أقدم على العامية المصرية بغير افتعال ، كما أقدم على الحوار دون تمهل . ولكنه لم يلبث أن تحول بنا مع هذه البدايات الأولى إلى مسارب يصعب معها أن نبقى على تصورنا الواقعى للأحداث والنماذج الإنسانية . وإنما نراه يقدم الشخصيات من خلال الحدث (كما قدم لنا زنوبة) أو يقدم لنا الحدث من خلال الشخصيات (واقعة منديل سنية) أو هو يقدم بعض الشخصيات من خلال بعضها الآخر (محسن وزنوبة) .

ويستهوى الفلاش باك منهج الكاتب فى تعرية الشخصيات من حاضرها لتقف على « الماضى » سواء كان فى الفرد ، أو فى الشريحة الاجتماعية . فأثناء تعرفنا على « سليم » الضابط الموقوف يتوقف بنا الحكيم — وسرعان ما نجد المناسبة لهذا التوقف — فيروى لنا قصة سليم مع سيدة شامية فى بورسعيد ، وكيف أدى به الأمر إلى حالة الإيقاف الراهنة . وبينما نلاحظ على الحوار المتدفق قوة الإيحاء والتركيز والبعد عن المباشرة والتقرير ، نجد أن السرد يجانبه هذا التوفيق ، فكثيراً ما تدخل الكاتب فى السياق قاطعاً الطريق على الصورة الموحية بتعليق ذهنى جاف كأن يقول عن محسن « وما كان أحراه أن يهدأ ويطمئن ! فمن ذا يتهم أو يسىء الظن بغلام فى الخامسة عشرة من عمره » حين

بدأت الاتهامات تتبادل الأيدى فور إعلان زنوبة عن ضياع منديل سنية من فوق سطحها . لا شك أنه فى بعض الأحيان لم يكن الحوار فى المستوى النفسى والذهنى للشخصيات ، وبالتـــالى لم يكن يجسد المستوى الدرامى للحدث . يحتج « عبده » مثلا على معاملة « مبروك » قائلا : « ومبروك مش بنى آدم ؟ ومبروك مش واحد منا » . ومن إمتى مبروك له معاملة غير معاملتنا ؟ . . « من إمتى ظهر التمييز ده فى البيت ؟ » . « . . نخفض مبروك الخـــادم بصره خجلا ، وجعلت أصابعه تلعب بأزرار قفطانه القذر الممزق ، وأحس فى أعماقه أشياء لا يفهمها ، وشعر بدافع خفى يدفعه إلى اختلاس النظر لثياب محسن الجديدة الثمينة ، غير أن شيئاً آخر جعله يغض من بصره ، ثم إذا الدافع يدفعه ثانية إلى النظر سراً إلى ثياب محسن الجديدة الثمينة . وكانت تلك النظرات بريئة ساذجة لا تؤدى أى معنى ، ولـكن فيها بعض الخضـــوع والإنـكسار والـكآبة ! . . ولعل ذلك على غير علم منه ! . . ولعله كان يحس فى تلك اللحظة بشىء من الفرق ، يجب أن يظل موجوداً بينه وبين أولئك الذين يعايشهم منذ أمد عيشة الأهل . . إلا أنه لم يفطن لشىء من هذا ، ولم يدرك قط شيئاً ، إنما هو مجرد إحساس سريع مر كالبرق » . ربما أعطى هذا النص دلالة أخرى هى الفرق بين التحليل « الفنى » فى الرواية ، والتحليل « العقلى » فى البحث أو المقال . فالتحليل هنا يقتصر على التقاط المظاهر التفصيلية فى الصورة دون ترجمتها إلى « وقائع » أو « معلومات » . على النقيض مما يقوله عن محسن الذى كان يذرف الدموع أمام أهله متوسلا إليهم ألا يرسلوا إليه العربة تنتظره خارج المدرسة « ما كان محسن الصغير يتمنى غير شىء واحد : أن يكون مثل رفاقه الصغار الفقراء ! لا شىء كان يذيبه خجلا سوى أن يبدو ممتازاً على أقرانه بثوب أو نقود أو مظهر ثراء ، واشتد به الأمر إلى حد أن كان يخفى اسم أسرته عن رفاقه » . إن سوء الاختيار يبدو هنا شديد الوضوح

فالترجمة الحرفية للواقع الخام تسيء إلى معنى اختيار الحدث للتدليل على هدف فني .

وتتراكم جزئيات العمل الروائي فوق بعضها البعض ، على الأساس الكلاسيكي في الدراما . أي أن الحدث الرئيسي يكتسب حقاً مجموعة من الروافد الجانبية ، ولكنه يتركز ويزداد تركيزاً ، إلى أن يصل به التكثيف إحدى المراحل التي يمكن تسميتها بالأزمة . والمؤلف يجعل من فصول الرواية « تجارب مصغرة » للحدث الرئيسي الأكبر ، كتمهيد نفسي للقارىء . والسرد في واقعيته يقرب من تولستوي وجوركي وبلزاك وزولا أكثر من قربه لدوستويفسكي أو فلوبير ، لأنه يعتمد في جوهره على « العائلية » في البناء الطولي — أو التاريخي — للرواية ، والأنموذج في الشخصية والحدث . هناك عشرات الأحداث الجانبية التي توضح سيطرة الغيبيات على المجتمع (زنوبة وقلب الهدهد اليتيم) أو الهوة العميقة بين الكيان الرسمي وجوهره الحقيقي (سليم) . إن التوازن أو الاختلال بين معدل تراكم الأحداث الجانبية ومعدل تبلور الهدف الرئيسي هو الذي يقيم في النهاية مدى نجاح « عودة الروح » نجاحاً فنياً . فإذا كان هناك من يؤكد أنه ليس في القصة توازن بين الباطن والظاهر ، لأن الباطن عظيم والظاهر وقائع صبيانية فيها الكثير من التصنع ويكاد عقدها في بعض الأحوال أن ينفرط لمبالغته في الطول[1] إذا كان هذا صحيحاً فإنه ليس من المعقول أن نقيم لعودة الروح تمثالا لمجرد أنها رواية « عن » الثورة . فالثورة الحقيقة في الفن تنبع من داخل العمل الروائي نفسه : هل هو يحمل خصائص العمل الثوري « فنياً » أم أنه مجرد بوق لهتافات الثورة ؟

---

(١) يحيى حقي — فجر القصة المصرية — (ص ١٣٣) .

إن الأحداث الجانبية فى « عودة الروح » تؤدى روائياً إلى نقطة محددة هى أن الجميع أحبّوا سنية ، وقعوا فى غرامها ، وتسابقوا الواحد بعد الآخر إلى خطب ودّها . هذا من ناحية الهيكل الروائى . غير أننا من ناحية أخرى نلاحظ تدخلا بين هذا الهيكل المصنوع من العواطف الملتاعة ، والهيكل الآخر المصنوع من العواطف الوطنية التى تبدو لنا فى تشبيه محسن لسنية بايزيس ، ثم تتضح فى ذلك النقاش بين الأثرى الفرنسى ومفتش الرى الإنجليزى فى منزل والد محسن ، ثم تتضح أكثر فأكثر فى المقتبسات التى يختارها الحكيم من كتاب الموتى وأسطورة إيزيس وأوزيريس . كم أساءت شطحات الحكيم فى ولعه بالفلاش باك والحواشى والذيول والتعليقات الهامشية إلى بنيان هذا الهيكل الأساسى .

لقد أحبها الجميع حقاً ، وكان هذا الغرام الجماعى هو الذى فرقهم لأول مرة ، وجعلهم يشمئزون من حياتهم ، ودفعهم إلى انفراد كل منهم بنفسه . وهكذا أصبحت « سنية » محوراً تدور حوله بقية الشخصيات . ولكن هذا المحور هو الذى دفع بقية الشخصيات إلى حالة « الصراع » العاطفى الذى يبلور صراعاً واقعياً آخر . وبدلا من الاعتماد على الحركة الدرامية فى الحوار اعتمد الحكيم على « اللوحة » السردية . ثم شجب النمطية وسكونها بتعدد المواقف المحورية فى الرواية ، إلا أننا نلتقى بالزوائد الاضطرارية نتيجة لسوء اختيار « الموقف الروائى » حين يتم هذا الاختيار على ضوء مفهوم الحدوتة فى الرواية . وإذا كان للحدوتة جوانب إيجابية كالبطل الشعبى فإن لها جوانب سلبية كاغفال عنصر الزمن ، وهو عنصر فنى مشارك فى بناء العمل الفنى على نسق مختار مسبقاً على عملية الخلق ، لا أن يتولد عفوياً من مجموعة الأحداث الحدوتية .

والجزء الثانى من عودة الروح — وهو يبدأ بزيارة محسن لقريته فى أجازة مدرسية— يجيب على هذا السؤال: كيف يصبح المشهد الواحد مضموناً كاملاً وتصبح جميع الأحداث إطاراً ضخماً لهذا المضمون ؟ إن الحوار الفوتوغرافى قد يزعجنا ، والحوار الذهنى قد يزعجنا أكثر ، ولكن ما لا ريب فيه أن بداية الجزء الثانى هى بداية الغوص فى أعماق مصر التى تجسدت فى الجزء الأول كأفراد . هنا تبدو مصر كقضية وفلسفة وحضارة ومصير . قد يضطر الفنان إلى المباشرة والتقرير ، ولكن من خلال الحدث الروائى . وتلك هى إضافة « الواقعية الاجتماعية » إلى معنى الحدوتة فى الرواية ، وهو أكثر جوانبها سلباً لأنها تحول الشخصية إلى بوق للدعاية فيفاخر أحد ركاب القطار بمصريته قائلا :

« — أهل مصر شعب أصيل عريق ، من ٨ آلاف سنة وإحنا فى وادى النيل . وكنا نعرف الزراعة والفلاحة ، ولنا قرى ومزارع وفلاحين وقت ما كانت أوربا لسَّه ماوصلتش حتى لدرجة التوحش » .

ويرد عليه آخر :

« — لك حق ياافندم ... احنا من غير شك شعب اجتماعى بالفطرة ! والسبب هو أننا شعب زراعى من قديم الأزل فى الوقت اللى كانت فيه الشعوب الأخرى تعيش عيشة الصيد » .

إن أمثال هذه النصوص قد تنفى عن توفيق الحكيم ما اتهمه به البعض حين جعل فرنسياً يدافع عن مصر[1] ولكنها فى الدرجة الأولى تفرق بين واقعيته الرومانسية— إن جاز التعبير — والواقعية النقدية والواقعية الطبيعية كليهما . والجزء الثانى بأكمله يصور المرحلة الخطيرة فى حياة محسن . المرحلة

(١) يحيى حقى — فجر القصة المصرية — (ص ١٣٤)
وعبد المحسن بدر — تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (ص ٣٨٧) .

التى أفاق فيها — ومعها أعمامه بقية « الشعب » — على أن سنية تحب جارهم الوارث الجميل من دونهم جميعا ، حينذاك توحدت قلوبهم جميعاً فى المحنة ، محنة الحب العظيم الخائب . حتى « زنوبة » شاركتهم المأساة لأنها كانت تأمل خيراً فى ذلك الوارث الجميل الذى يقيم منذ زمن أسفل شقتها فى نفس العمارة . هى المرحلة التى تبدأ وتنتهى بهذا الشعار «ما أسعد الجماعة ! وما أحسن تلك الحياة مع الشعب » . وهى أيضاً المرحلة التى يتعرف فيها على حقيقة مصر ، مصر الروح ومصر الثورة معاً . مصر الفلاح الذى أذلته أمه ، وامتهنه أبوه ، ولم يعرفه حقاً إلا على « الطبيعة » الحية الصامتة ، وعلى لسان أعجمى جاء من أوربا بحثاً عن « الحقيقة » فى جوف أرضها . والجزء الثانى أخيراً هو بداية التركيز على مصر الأرض والفلاح ، وتجسيد التناقض بين مصر والهيمنة العثمانية من ناحية والفكرة العربية من ناحية أخرى .

ويغلب على هذا الجزء الإلحاح على « حيوية الشخصية » كعنصر أساسى فى تجسيم الشخصية الفنية . فما أن وصل محسن إلى محطة القرية حتى نزل من القطار « وسار بين الخادمين كالمستغرب ، وكلمة (بيه) ترن فى أذنه رنيناً غريباً . غير أنه لم يكره ذلك هذه المرة ، وشعر بشعور غريب من الخيلاء ، وود لو أن سنية كانت حاضرة لترى وتسمع » إلا أن هذا الزهو والخيلاء يعود فيتوارى أمام ذلك المشهد المستفز لجوهره الأصيل حين عاملت أمه التركية الأصل الفلاحين الذين تجمهروا لتحيته معاملة مهينة مليئة بالإذلال والكراهية لأهل مصر . حتى والده الذى راوغ كثيرا فى قبول هذه السيطرة من « إمرأة » استجاب لها فى النهاية وشارك فى « المهزلة » . ويضع توفيق الحكيم كلتما يديه بشجاعة وجرأة على مأساة الفلاح المصرى فى ظل سطوة الأتراك والسادة من المصريين ، ويشتد به حماسه فيفرق بين الفلاح المصرى والبدو ، ولو على لسان البسطاء من أهل القرية . وتحقق هذه الصفحات الحافلة بالتعاطف مع الفلاحين ، درجة

عالية من النضج. تحقق الذاتية مع الموضوعية فى إطار من الصدق الفنى الصارم. تحقق معنى « الهروب من الشخصية » وكيف أنه لا يتناقض مع « التجربة الشخصية ». فبينما كان الحكيم فى الجزء الأول من الرواية ينقل من حياته الخاصة نقلا حرفياً[1] ما جاء فى حوار محسن مع سنية حول حياته المبكرة مع العوالم أو مع زنوبة وأعمامه عن الحياة فى الريف، نراه هنا يقوم بعملية تقطير لتجربته الشخصية فى الحياة فتصبح هى الأساس والمنطلق، ولكنه يجوب بها بعدئذ آفاقاً بعيدة عن الواقع اليومى المألوف. هكذا جاء تمسكه بتجربته مع الأم التركية والأب الفلاحى الأصل عنصرا أصيلا فى تجربته مع الأرض والفلاح.

وهكذا أيضا جاء موقفه المبكر من الفكرة العربية موقفا منحوتا من الواقع حين أخذ يستجوب « الخفير » حول الفروق بين « الفلاحين » و « البدو »، وكان الخفير بدويا، وهى حيلة فنية لإثبات العكس مباشرة:

« — كيف يابيه البدوى مثل الفلاح ؟ ؟ !

— إيه الفرق بين الاثنين ؟

— كيف يا بيه . . كيف ؟ . . البدوى أصيل ؟

— والفلاح مش أصيل ؟

— الفلاح عبد بن عبد .. إحنا بدو ما نرضى الضيم »

فإذا علمنا أن لفظة البدو كانت «العرب» فى الطبعات الأولى من الكتاب، أيقنا بهدف المؤلف فى مناقشته لعروبة مصر « فهل هذا الفلاح من يصح اتهامه بألا أصل له وهو أصل الأصول ؟ » ، « بينما هذا البدوى لا يزال على الوحشية وحب الحرب والثأر والدم .. بقايا الحياة الأولى الهمجية القلقة غير المستقرة التى أساسها الغزو والسلب ونهب القبيلة للقبيلة » وهى نفس العبارات التى جاءت فى كتابه « تحت شمس الفكر » فى معرض حديثه عن الفرق بين العرب

---

(١) راجع « سجن العمر »

والمصريين كمدخل لحديثه عن الموقف (المصرى) الأصيل من الأحداث الجارية من حوله . لهذا نحن نفهم معنى ابتسامة محسن وهو يصغى إلى إجابات الشيخ حسن ورأيه فى البدو، ثم انفعاله بالسعادة وهو يردد «الفلاح أحسن من البدوى، وأكرم من البدوى ، وأطيب من البدوى ، مش كده يا عم الشيخ حسن ؟ »

ألا أن هذه الدرجة العالية من النضج فى معظم صفحات الجزء الثانى من « عودة الروح» لا يستقيم معدل النضج فيها حين يستخدم الحكيم نفس المنهج التعبيرى فى معالجة بعض المشاهد الأخرى . وهو فى ولعه ببعض أدوات التعبير وشغفه باستخدامها إنما يؤكد أن الرواية المصرية فى طورهـــا الأول كانت « محدثة نعمة » ما أن تنجح فى استعمال إحدى أدوات التعبير حتى تجنح إلى استعمالها بمناسبة وبغير مناسبة إلى أن تأتى بنتائج عكسية على طول الخط .. كما لاحظنا فى اقحام المؤلف للفلاش باك فى كل واقعة وفى تصوير كل شخصية، وكما لاحظنا فى استخدامه للرمز فى هذا الجزء الثانى. فهو يسرف حين يصور لنا البقرة التى ترضع العجل من أحد ثدييها وترضع الطفل البشرى من ثديها الآخر، وهو يتعسف حين يرجع بهذه الظاهرة إلى إيمان المصريين القدماء بوحـــدة الوجود ، وهو يتطرف حين يجعل مفتش الآثار الفرنسى وحده هو الذى يعلم حقيقة مصر دون غيره من عباد الله. لقد استهوته فكرة النقيض التى جربهـا فى موقفه من العروبة على لسان البدوى (أو العربى) فأراد محاكاتها على لسان الفرنسى . وبينما أحرزت التجربة الأولى بعض النجـاح أخفقت المحـاكاة فى سيل من التقارير المباشرة . ويتأكد لنا من جديد أن هذا الجزء هو المقـابل الريفى للجزء الحضرى ، الأصالة فى طرف ، والزيف فى الطرف الآخر . مصر فى جانب والاستعمار الغربى فى الجانب الآخر. كذلك نحن نستطيع ان نتتبع الفكرة المصرية عند الحكيم فى هذا الجزء من موقف الأم التركيـة إلى موقف العربى

(البدوى) من الفلاحين إلى موقف البقرة من ابنها والابن البشرى إلى تضحية الفلاح العظمى ، إلى قوله « هل يستطيع هو أيضاً أن يضحى فى سبيل سنيه ؟ وأن يقذف بنفسه فى الألم والشقاء من أجلها ؟ أم أنه ليس من دم ذلك الفلاح » ؟ وقول المفتش الفرنسى « جيء بفلاح من هؤلاء واخرج قلبه تجد فيه رواسب عشرة آلاف سنة ، من تجارب ومعرفة رسب بعضها فوق بعض وهو لايدرى ! نعم هو يجهل ذلك ، ولكن هناك لحظات حرجة ، تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجاريب فتسعفه وهو لا يعلم من أين جاءته . هذا مايفسر لنـــا — نحن الأوروبيين— تلك اللحظات من التاريخ التى نرى فيها مصر تطفر طفرة مدهشة فى قليل من الوقت ، وتأتى بأعمال عجاب فى طرفة عين » بهذا الفهم لحقيقة مصر والمصريين يرى الرجل الأجنبى معجزة الأهرام على أنها صلاة من الحجر شيدها التساند والتآزر الخفى فى محبة « المعبود » الأكبر ، فالمصريين قلب واحد وروح واحدة. وهنا تأتى عبارة « الكل فى واحد » فى مكانها المناسب تماما ، لأنها عماد الفكرة المصرية – روائياً – عند توفيق الحكيم . فترجمتها السياسية هى تجسد القلب الواحد فى قائد وزعيم يخلص لمصر إخلاص شعبها لها .

وما أن يعود محسن إلى القاهرة حتى نفاجأ معه بالقمة الكلاسيكية لحركة الأحداث ، فقد تمت خطبة سنيه إلى الجار الوارث الجميل ، واشتعل البيت ناراً لاهبة للقلوب المحبة . ويتحقق شعار « الكل فى واحد » فى وحدة الشخصيات إزاء الحدث العظيم «المشترك» وتتجسد الهزيمة الروحية فى ذلك « الوجـــد » الصوفى كمخلص من العذاب ، فيلجأ محسن إلى «السيدة زينب» باكياً ، وتنهمر عليه الأحلام ليلا تحمل اليه أشهى القبلات من ثغر سنيه . « ولأول مرة أحس القرب منهم . . . فالعاطفة بينهم مشتركة ، وكل شيء مشترك ، وكذلك الخيبة والألم » ولقد اهتم الحكيم بتصوير النماذج الثلاثة « سليم » و« عبده » و« محسن » فى لحظة واحدة ، من ناحية الزمان ، ومن

ناحية العاطفة نحو سنيه. وكان هذا الاهتمام تعبيراً بالغ الدلالة على موقفه الفنى من هذه الشخصية الرمزية ، وموقفه الإنسانى من بقية الشخصيـات ، وهو التعاطف الشديد . ويتضح الحس الدرامى للحكيم فى بلورة الموقف من سنيه ، فالهياج العصبى من جانب زنوبة ، يقابله العطف والتقدير من جانب الجميـع . ويعتمد الفنان على تجميع الخيوط من حركة الأحداث وتكوين الشخصيات فى هذا الموقف . ويجعل من « البطولة للجميع » سمة رئيسية من أهم السمات الفنية فى « عودة الروح » ومن بعدها الرواية المصرية . وفى سبيل ذلك لا يعنيه أن يقدم لنا قرب الخاتمة شخصية جديدة « مصـطفى » من جذورها الاجتماعيـة والنفسية ، وهو الفتى الذى آلت اليه نهاية قصة سنية بالزواج منهـا فلم يظفر باشمئزاز أحد سوى زنوبة التى تكن له مشاعر خاصة كعانس مزمنـة . وقد حاول الحـكيم أن يجسد التناقض بين « مصطفى » و «سليم » كرمز للتناقض بينه وبين « الشعب » كـكل . ولـكن هذا التناقض لم يصل إلى مستوى الـكراهية ولا إلى مستوى التعاطف ، وإن ظل متوتراً مذبذباً كبندول القلق وفى موازاة هذا التوتر أقام الفنان توتراً آخر بين بيت الدكتور حلمى — والد سنيه — وبين بيت الشعب ، وسنيه من بين أفراده على وجه الخصوص . ويبدو أن التوتر بلغ مداه بالمؤلف فاختلطت عليه وسائل التعبير فترجم الحوار فى كثير من المقاطع إلى السرد الفصيح مبرراً هذا المقطع أو ذاك بقوله مثلا « هذا خلاصة ما انفجرت به الأم »

وتنحاز كاميرا الحـكيم فى الصفحات الأخيرة إلى سنية إذ تغيرت حتى فى نظر سليم ولم تعد تلك المرأة (المادية) المغرية ، وإنما هى ذلك الإسم المعنوى الذى لا يدل إلا على معبود واحد يتألمون كلهم من أجله . وكان محسن يشاهد ما جرى أمامه فى ابتسامة وسرور داخلى لعبارة « معانا منديلها» و «قالت لنا تعالوا » الخ ... متأثرا للفظة « نحن » التى حلت محل لفظـة « أنا » . وإذا تجاوزنا

عشرات من الحواشى والذيول التى تعترض طريقنا مع تعليقات المؤلف وملاحظاته الشخصية ، استطعنا أن نبلغ خاتمة الجانب المأساوى فى الرواية حين يذهب محسن إلى بيت سنيه ليخرج منديلها الحريرى ويعطيه لها فى صمت . ولولا روح الميلودرام فى هذا الموقف « المؤثر » لكان الخاتمة الطبيعية . ولكن المؤلف -- معنا -- قد أدرك أن النهاية « الفاجعة » على هذا النحو لا تثمر الرمز العظيم الذى بنى روايته على أساسه . ومن ثم كان لابد من الانتظار قليلاً حتى يأتى الربيع وتحبل مصر وتحمل فى بطنها مولودا هائلا « وهاهى مصر التى نامت قروناً تنهض على أقدامها فى يوم واحد . إنها كانت تنتظر -- كما قال الفرنسى -- ابنها المعبود رمزا آلامها وآمالها المدفونة يبعث من جديد . . وبعث هذا المعبود من صلب الفلاح » ويخرج محسن فى خضم المظاهرات الوطنية فقد انفجرت الثورة من قلب واحد هو قلب مصر . وكما أن سنيه هى ايزيس ، فكذلك « المعبود » العظيم الذى قاد ثورة مصر هو أوزيريس . ويفاجأ محسن بأنه ليس بمفرده فى طوفان الثورة ، بل إن « الشعب » كله قد خرج يشعل البركان الذى ظل يغلى آمادا طويلة ، الشعب الصغير والشعب الكبير على السواء . إلى أن تم القبض على « الشعب الصغير » بعد العثور على كميات مكدسة من المنشورات بغرفة على السطح !

ولا يلبث محسن مع أعمامه فى المعتقل أياما حتى يحولون إلى إحدى المستشفيات -- من باب العطف على مركز والد محسن الإجتماعى -- وهناك يلتقى بهم ذلك الطبيب الذى صادفناه فى بداية الرواية « هو انتم ؟ ؟ . . وبرده هنا كان جنب بعضكم ؟ الواحد جنب أخوه » فقد فوجىء بهم على أسرة تصطف إلى جانب بعضها فى مكان واحد . ويتم بذلك ميلاد « عودة الروح » .

وقبل أن نتساءل عن مكان هذا العمل فى تاريخ الأدب المصرى الحديث ، لابد لنا من مناقشة مجموعة من الآراء الهامة التى رافقت ولاحقت صدوره بمختلف مناهج التقييم .

فنحن نستمع منذ وقت مبكر إلى رأى يقول إن الخاتمة جاءت باردة تافهة ليس فيها حرارة الباطن ولا عظمته «فصورة الثورة باهته مقتضبة، ويمكن أن يقال إنها دخيلة على القصة وثانوية بالنسبة لموضوعها»[1] بالرغم من أن صاحب هذا الرأى نفسه يقول فى مكان آخر أن أساس هذه القصة هو الاسطورة الفرعونية الواردة فى كتاب الموتى عن مقتل الإله أوزوريس وكيف طافت أخته لجمع اشلائه وانحنت عليها تنادى روحه علّها تعود للجسد فيبعث حيا « فالأشلاء المتفرقة هى مصر المتقطعة الأوصال ، وعودة الروح الشرارة التى أوقدتها الثورة المصرية »[2]

غير أن هناك رأياً آخر يقول إن النفس المصرية فى عودة الروح هى النفس البسيطة والعميقة فى آن ، وقد ثارت فى أنسب الأوقات وأكثرها ملاءمة لطبيعتها التى تؤثر الصمت الطويل تعقبه الثورة العارمة[3] وثورة مصر هى خاتمة البحث عن طريق يرفض الاستعانة بالشرق ممثلا فى الخلافة كما يرفض الاستعانة بالغرب ممثلا فى فرنسا[4] هذا الطريق الذى يصل بين مصر القديمة ومصر الحديثة برباط حى من آيات النضال التى أحسها محسن بصورة مبهمة فهى لم تخرج إلى منطقة العقل والعمل إلا فى الوقت الملائم[5].

وهناك رأى ثالث يميل إلى أن عودة الروح تترجم لحياة توفيق الحكيم الشخصية[6]. بينما يميل رأى حديث إلى أن المؤلف يتصور مصر التى يظهر

---

(١) يحيى حقى — المصدر السابق (ص ١٣٤) .

(٢) نفس المصدر — (ص ١٣٢) .

(٣، ٤، ٥) صلاح الدين ذهنى — مصر بين الاحتلال والثورة — (ص ١٣٥، ١٣٦، ١٤٢ ، ١٤٥) .

(٦) إسماعيل أدهم — توفيق الحكيم (ص ٩٢ ، ١٢٤) .

عليها التفكك والإنقسام هى نفسها التى تخفى قوة روحية هائلة تنتظر المعبود الذى يلم أشتاتها المبعثرة ويوجهها إلى الهدف الحقيقى لتقوم بالمعجزة كما حدث فى ثورة ١٩١٩ وهى لا تستطيع القيام بالمعجزات إلا إذا توحدت جهودها فى العمل المشترك ووجدت الزعيم الذى يوحد جهودها فى سبيل هذا الهدف[١].

ويدور تصور توفيق الحكيم عند صاحب هذا الرأى على ثلاثة محاور : تعلقهم بالمعبود ، وسعادتهم فى العمل كتلة متماسكة ، وارتباطهم بهذه العاطفة ارتباطاً عميقاً ينبع من أعماق قلوبهم لا من عقولهم[٢]. ولعل تفسير هذه الظاهرة — عند صاحب الرأى نفسه— يرجع إلى تصور الحكيم للتاريخ المصرى ، فهو يرى أن مصر محتفظة بطبيعتها الخالدة الثابتة على مر العصور ، وأن هذه الطبيعة لا تتغير ولا تتبدل ، وأن ما يظهر على سطح الواقع من مظاهر التخلف كبؤس الفلاح مثلا ليس إلا غشاء سطحيا يكشف عن جوهر حقيقى أصيل ورائع .

ونتيجة لذلك نجد المؤلف لا يشغل نفسه بالكشف عن روح الشعب فى صور واضحة صريحة ، وذلك لأنه يعتقد أن هذه الروح كامنة ثابتة واضحة حتى فى العادى والبسيط من المواقف . وقد أدى نفس هذا التصور إلى ما نحس به من أن الأحداث فى الرواية لا تتطور نحو غايتها ، وهى التعبير عن روح الشعب المصرى ، ولكنها تظل ثابتة لا تخضع للتطور ، فإذا وقعت الثورة التى يريد بها المؤلف التعبير عن هذه الروح فإننا نحس بأنه لم يمهد لوقوعها تمهيداً ، وأنها وقعت فجأة دون أن نحس ببوادر ظهورها فهى فى نظر المؤلف أشبه بالمعجزة[٣].

بينما يركز رأى حديث آخر على أن الفكرة الرئيسية فى الرواية هى فكرة

(١ ، ٢) د . عبدالمحسن بدر ــ المصدر السابق (ص ٣٨١ ، ٣٨٤) .

(٣) نفس المصدر (ص ٣٨٦).

« المعيشة المشتركة »[1] وأن ما تحرص عليه الرواية هو سلامة الفكرة أولا ثم سلامة الواقع من بعد[2] وسنيه لذلك — في المستوى التجريدي — تدفع فريقاً من أبناء الطبقة الوسطى إلى الإشتراك في الثورة التي تمهد الطريق لمستقبل الطبقة كلها ، وتدفع فريقاً آخر من أبناء نفس الطبقة إلى مقاومة السيطرة الأجنبية على اقتصاد البلاد ، ليتسع مجال العمل أمام الطبقة وتحصل على مكاسب جديدة تبنى لأبنائها مصيرهم الجديد[3] . والواقع — عند صاحب هذا الرأي — أن الحكيم ينظر في « عودة الروح » إلى بلاده نظرة دينامية ثائرة تجعله يقف وقفة صلبة إلى جوار مصر وشعبها ضد كل أعدائها[4] . إن ثورة مصر التي تنفجر في الصفحات الأخيرة من عودة الروح هي حصيلة هذه الآلاف من السنين التي هي ماضي مصر . والمصريون مستعدون للقيام بالعظيم من الأفعال وروحهم في حالة ثورة بركانية تنام حينما تفتقد مصر الزعيم والقائد[5] .

إن تعدد هذه الآراء في « عودة الروح » على مدى جيلين من الزمان في مرحلة حضارية واحدة ، يؤكد شيئاً هاماً هو أن هذا العمل بالرغم من كل ما يمكن أن يؤخذ عليه من تحفظات الناقد المعاصر ، كان تلبية فنية جادة لاحتياجات المرحلة التاريخية التي نبت فيها ، وكان ممثلا أميناً لمعظم خصائص العصر الذي ولد فيه ، سواء بالسلب أو بالإيجاب . وهذا هو « المنظور » الذي فرضته « عودة الروح » على نقادها ، ولكنها لم تظفر بصياغة منهجية ترتفع إلى مستوى هذا العمل الهام .

فعودة الروح ليست مجرد بناء روائي أكثر تكاملا من الأبنية السابقة ، وإنما هي تجسيد حي دقيق للصراعات التي عاناها الروائي المصري في اكتشاف الرواية المصرية كفن أدبي جديد . فلا شك أنه من اليسير أن نصنف « زينب »

(١، ٢) د. على الراعى — دراسات في الرواية المصرية (ص ١٠٠ : ١٠٣)

(٣ ، ٤ ، ٥) نفس المصدر — (ص ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١١٢ ، ١١٤ ، ١١٥)

هيكل فى خانة الأدب الرومانسى . ولـكنه من العسير أن نصنف « عودة الروح » فى أية خانة تقليدية . إن كاتبها يستوحى الدراما الـكلاسيكية فى اتخاذ « العقدة » مركزاً رئيسياً لتجمع الأحداث والمواقف والشخصيات . . هكذا كان موقف « سنية » من الغرام الجماعى الذى لم ترفضه بادىء الأمر . لقد أبدت شيئاً من الود لمحسن وعبده وسليم وشجعت كلا منهم على انفراد أن يقع فى هواها . ولـكنها من ناحية أخرى وقعت فى غرام « مصطفى » جارهم الوارث الجميل . وهو نفس « الأمل » لزنوبة ، العانس المتصابية . ومن ثم يصبح « الحل » الـكلاسيكى المعد سلفاً هو أن تختار سنية « مصطفى » من بين الجميع ، وأن تختار الثورة وقودها من بينهم ، وأن تظل زنوبة شبحاً يائساً من الزواج . هذا هو البناء الـكلاسيكى فى المسرح الذى أحبّه الحـكيم بكل ذرات دمه ، وقد انعكس على العمل الروائى من جانبين : الجانب الأول هو الاعتماد الرئيسى عل الحوار ، والجـانب الثانى هو الإعتماد على « حركة » الشخصيات ، لا على تطورها . تلك هى السمة الـكلاسيكية المزدوجة النتائج فى « عودة الروح » . فنحن قد لا نلمس خصائص فردية مميزة لـكل شخصية من الشخصيات ، ربما شعرنا بها مجموعة من « النماذج » التى تلخص اتجـاه إحدى الطبقات أو الفئات الإجتماعية ، وبالتالى فهى لا تتطور إنسانيا ، إنما تتحرك رمزيا . وليس ثباتها نتيجة تصور الحـكيم لثبات جوهر مصر ، فهذا الفهم أقرب ما يكون إلى « التبرير » دون التحليل . والحق أن شخصيات الحـكيم جميعها فى حالة « حركة » توجهها فـكرة مسبقة عند المؤلف . هذه النقطة تفسر لنا الـكثير من الجوانب الفنية فى الرواية . فالمنطلق المثالى عند الحـكيم كإيمانه بالفرد إيماناً مطلقاً ، وإيمانه بالفـكرة « الخالدة » كمحور وحيد لبقاء مصر وثورة مصر ، هو الذى يلجئه إلى التصميم الذهنى فى الرواية . والبناء الـكلاسيكى هو أكثر التصميمات الذهنية قربا ومنالا . وبالرغم من أننا قد نلمح

شخصية حية هنا أو هناك ، فى هذا الموقف أو ذاك ، فإننا لا نستطيع أن نرى شخصيات عودة الروح شخصيات إنسانية من لحم ودم ، وإنما هى أدوات المؤلف لتجسيد مجموعة من الأفكار . وهكذا ينزلق الحكيم على جدران البناء الكلاسيكى بحواريات فيها الكثير من المباشرة والتقرير ، وسرد مليء بالتعليقات التى تقتحم السياق فى غير قليل من العنف . والمسرح الكلاسيكى هو مسرح الثبات حقاً ، وهو مسرح الحركة أيضاً ، هو المسرح الذى يناقش الصفات الثابتة للانسان ، معدنه وجوهره الأصيل فى مجموعة الفضائل والرذائل « الخالدة » فى النفس البشرية . غير أنه مسرح الحركة التى تتطور خلالها الشخصيات إنسانيا ، ولكنها تهبط وترتفع وتذهب وتجيء حسبما تمليه رموزها الذهنية أولا ، وحسبما يتوجه البناء الدرامى من المقدمة إلى العقدة إلى الحل ، من البداية إلى الأزمة إلى الإنفراج . هـذا هو الجانب الذى ورثته « عودة الروح » من الكلاسيكية ، وإن كانت فى الرداء النثرى للرواية قد زحفت إليها روح الميلودرام فى كثير من المواضع . ذلك أن الحكيم لم يقتصر على الجانب الكلاسيكى ، وإنما هو راح يستوحى العديد من الإتجاهات الأخرى ، ولم تكن الظلال الميلودرامية (كما لاحظنا فى المشهد الختامى بين سنية ومحسن) سوى الإنعكاس الأمين للصراع الذى عانته الرواية المصرية فى لحظات ميلادها على يدى توفيق الحكيم .

فلقد كان هنـاك الاتجاه الرومانسى يغالب البنية الكلاسيكية للرواية . تولد هذا الاتجاه فنياً من ضرورة فكرية مسبقة ، وهى أن المؤلف استهـدف القيام بعملية بعث تاريخى لمصر ، تعتمد على أمجاد الماضى القديم من جهة ، وتنطلق من تصور مثالى للفكرة المصرية من الجهة الأخرى ثم تزاملت الفكرتان (مصر الخالدة والبعث) فى تجسيد مجموعة من الأحداث التى تشكل فيما بينها « قصـة حب » من حيث الظاهر ، وتحمي المضمون الثورى للبرجوازية الناشئة من حيث الجوهر . إن استخدام الفـلاش باك واستحـداث الحلم فى « عودة الروح » هو

انعكاس لإيمان المؤلف « بالماضى » فالطبقة التى يجسم أحلامها ويتشيع لامانيها قد أحست حتى النخاع بما ينطوى عليه الواقــع الراهن آنذاك من مرارة : الإستعمار والإقطاع والرأسمالية الـكبيرة تهيمن جميعها على مقدرات البـلاد ، وتبدو هذه الأعواد الغضّـة من بواكير إنتاج الطبقة المتوسطة ، وكأنها تختنق من هذا الحصار الدموى المحـكم . لذلك تطلعت البرجوازية المصرية الناشئة إلى أمجاد الماضى القديم تستمد منه القوة على مواجهة الواقع المرحيناً ، ونسيانه حيناً آخر .. أى أن المجتمع المصرى فى أحدث أشكاله الطبقية تقدماً ، كان يعانى آلام المخاض الرومانسى التى أعلنت عن نفسها فى اهتمام المثقفين اهتماما زائداً بالتاريخ ، وعناية الأدب وتوفره على الرواية التاريخية .

وهكذا لم يستطع الحـكيم أن يعتمد اعتماداً كلياً على البناء الـكلاسيكى ، وإنما راح يستوحى إلى جانبه البناء الرومانسى كما سبق له أن تمثـله فى آيات العصر الذهبى للرومانتيكية الفرنسية . ولعلنا نلاحظ جرثومة الرومانسية وقد غزت أحشاء « عودة الروح » منذ بدايتها ، منـــذ أن وقع الفتى المراهق « محسن » فى هوى ابنة الجيران « سنية » لمجرد أن شعرها الأسود وعينيها الواسعتين يذكرانه بصورة فى كتاب التاريخ هى صورة « إيزيس » .. أى أن عاطفة الحب هنا لاعلاقة لها بالغرام الـكلاسيكى الخالد الذى نتعرف عليه فى أعمال كورنى وراسين وشكسبير ، ذلك الغرام الذى يقترن فى معظم هـذه الأمثال بالبطولة والقدر إلى غير ذلك من مسميات وتعبيرات التاريخ الأدبى عن روائع الأدب الـكلاسيكى .

كذلك فإن عاطفة الحب فى « عودة الروح » لاعلاقة لها بالغرام الواقعى إن جاز التعبير عن هذا الموضوع الذى شغـل أذهان رجال الأدب فى أواخر القرن التاسع عشر ، بحيث كانت هذه العـــاطفة فى الفن الروائى أقرب إلى المعادلات الاجتماعية عند كاتب عظيم كبلزاك ، أو المعادلات الـكيمـيائية عند كاتب آخر كزولا . إن « الحب » فى عودة الروح هو الغرام الرومانسى التقليدى

الذى ينشأ عادة بين الأعمار المبكرة فى ظروف الضغط العائلى المرهق لأعصاب الشباب الغض . إلا أن توفيق الحكيم لا يكتفى بقيام الشكل التقليدى للحب الرومانسى بين محسن وسنيه ، وإنما هو يضيف إليه من رائحة الرمز التاريخى وعبق الماضى ما يركز الجانب الرومانسى تركيزاً شديداً تكاد معه « فاجعة الحب » أن تصبح محور المأساة . إن « العودة إلى الماضى » لرؤية المستقبل هى جوهر البناء الرومانسى فى الرواية . فالتداعى الذهنى يعرفنا به على تاريخ زنوبه ومحسن ومصطفى ، خاصة حديث محسن الطويل مع سنيه عن سنى حياته الأولى — الطفولة — و « الحلم » الوحيد فى القصة هو حلم محسن بازدهار الحب والفوز بقبلات المعشوقة . بل إن الحكيم يبالغ أكثر ويقدم لكل جزء من جزئى الرواية بأبيات من الأسطورة المصرية القديمة . تلك هى إذن طلائع الرومانسية فى عودة الروح .

بل إننا لا ننسى أن المؤلف كتب جزءاً كبيراً من هذه الرواية بالفرنسية أثناء غيبته فى باريس . فما أقرب الشبه بينه وبين هيكل حين كتب قصة « زينب » فى نفس المكان . إن « الحنين » وحده هو الذى يربط بين القصتين ربطاً عميقاً ، الحنين الذى يحمل خصائص المثقف البرجوازى المتمرد ، ولكن أغلال تمرده أقوى من أن تحلها يداه الضعيفتان .. ومن ثم يلجأ إلى الأحلام ، إلى الريف ، إلى مصر القديمة ، إلى اللغة الشعبية ، إلى كافة أدوات الخيال الرومانسى الجامح . حقاً ، إن زينب هيكل لا تعانى من صراع بين أكثر من بجاه فنى فهى من الأدب الرومانسى المحض ، ولكنهما معاً — زينب وعودة الروح — أغنية حالمة للريف المصرى . لذلك نرى الريف فى كليهما وكأننا أمام شاشة سينما ، ولسنا نجوس على أرض الواقع التعس . فبالرغم من أن تعاسة هذا الواقع هى التى فجرت روح التمرد فى الفنان إلا أنه يناضلها بسلاح التجاهل

واللامبالاه، بل هو يضفى عليها من خياله الشيء الكثير فيراها كما تتوهم أحلامه، معلنا رفضه للواقع وتعاليه عليه. هذا هو التكوين الرومانسى لعودة الروح؛ فالبؤس الذى يقاسيه الفلاح يختفى وراء ستار كثيف من الشعار الرومانسى القائل «عشرة آلاف سنة» يحملها هذا الفلاح على كتفيه، تتوسد أعماقه، وترسب فى وجدانه، لا تزول. كذلك يختفى هذا البؤس فى الشعار المعقد الذى يعانى من مركب النقص «نحن أفضل من أوروبا». ويختفى مرة ثالثة فى تلك المناقشات الملتوية بين البدوى والفلاح لتعلن هذا الشعار «نحن أكثر أصالة». . وهكذا. وما أخصب الصراع الذى دارت رحاه بين الوجه الرومانسى والوجه الكلاسيكى لعودة الروح.

غير أن اتجاها آخر ظل يغالب الاتجاهين السابقين منذ أمسك الحكيم بالقلم ليخط السطر الأول فى هذه الرواية الرائدة. ذلك هو الاتجاه الواقعى. إن السحابة الرومانسية قد أمطرت أحلاما كثيرة، ولكنها لم تخف وجه الشمس. والرخام الكلاسيكى الثابت الأركان لم تزلزله حركة التنقلات الكثيرة فى المكان، ولكنه لم يقف حائلا دون حركة الزمن. لهذا يحتفى الحكيم بالواقع فى عودة الروح على نهج خاص لم يسبقه إليه أحد فى أدبنا الحديث. يحتفى بالواقع فى اختيار القضية — المحور، والشخصيات الرئيسية، وزوايا المعالجة. فالقضية فى عودة الروح ليست على الإطلاق، هى قضية الفضيلة أو الرذيلة أو الانتقام أو القدر أو غيرها من قضايا الأدب الكلاسيكى العظيم. كما أنها ليست قضية الفروسية أو الحب الفاجع أو الموت أو غيرها من قضايا الأدب الرومانسى. وإنما هى على وجه التحديد قضية «مصر الثورة» أو قضية الطبقة المتوسطة فى مصر إبان الثلث الأول من القرن العشرين. لهذا لم ترد جزافا كلمات مثل «الشعب» أو «الحكومة» على لسان هذا أو ذاك من

الشخصيات دالاً من حيث المظهر الخارجى على الكيان العائلى ومن يتصرفون فيه ، رامزاً من حيث الجوهر العميق إلى الشعب الحقيقى والحكومة الحقيقية . ولهذا أيضاً تم اختيار الشخصيات بوعى نافذ بطبيعة المرحلة التاريخية التى عاشتها بلادنا آنذاك . فليست الأم التركية والأب المصرى الموظف بالحكومة ، ومفتش الرى الانجليزى ، والداثرى الفرنسى ، ثم الأعمام القاطنين بحى السيدة ، أحدهم مدرس والآخر ضابط موقوف والثالث طالب بالمهندسخانة ومبروك الخادم والدكتور حلمى والدسنية .. ليست هذه الشخصيات إلا تجسيداً واعيا بحقيقة الوضع الاجتماعى فى مصر . ولعل الأحداث الجانبية التى تبدو لنا تافهة فى أول الأمر ، كسيطرة العالم الغيبى على العانس «زنوبة» شقيقة المدرس والمهندس والضابط والموظف الكبير ، والإفلاس المستمر الذى ينشب أظفاره بقسوة فى أمعاء هذه الأسرة المتآلفة ، ثم الغرام الجماعى لابنة الجيران، وفوز الوارث الجميل بها وما تجشمه من عناء حتى يقابلها عند طبيب أسنان ، وما عاناه فى سبيل الإستقرار بالقاهرة وبيع الدكان الموروث بالمحلة الكبرى . . . وكذلك التفاصيل الصغيرة التى وقعت فى القرية من أمه وعنجهيتها وتسلطها ونفورها من احتفاء الفلاحين بمجىء ابنها ، وتحكمها فى زوجها الذى يدخل فى دائرة نفوذها فيأمر الفلاح المسكين بأن يذهب فى « عز الحر » يشترى خبزاً إفرنجيا من المدينة المجاورة . . إلى غير ذلك من عشرات الأحداث التى قد توحى للوهلة الأولى أنها « وقائع صبيانية » تصيب الرواية بالتفكك ، ليست إلا ذلك « النسيج الواقعى » للرواية كما يفهم الحكيم الواقعية . وهو النسيج المشتمل على القضية الرئيسية ، النسيج البرجوازى الناشىء بين أحضان مجتمع يئن تحت وطأة التحالف الاستعمارى شبه الإقطاعى . فنحن لا نستطيع أن ندرج هذه الأحداث « العادية والتافهة » فى نسيج كلاسيكى يختار شخصياته

غالباً من النبلاء والأحداث « العظام » ، ولا نستطيع أن ندرجها فى سينيج رومانسى شديد الرهافة والشفافية . وإنما نستطيع القول بأن الحكيم استوحى من الواقعية الأوروبية هذا المعنى للعادى والمألوف والتافه كنسيج للأدب الواقعى . ولكن الحكيم ليس واقعياً مع ذلك بالمعنى الأوروبى الشائع فى أواخر القرن التاسع عشر . ليس واقعياً « نقديا » وليس واقعياً « طبيعيا » وغنى عن البيان أنه ليس واقعيا اشتراكيا . فالواقعية الاوروبية سواء منها التى تركز على الجانب الاجتماعى أو الجانب البيولوجى ، وسواء منها التى تؤمن بحتمية وراثية أو تطبق نظرية فيزيقية أو نفسيه ، فإنها ترى الواقع وتشكله فنيا وفق نظرة سوداوية حالكة السواد لأن آمالها وأمانيها قد أخفقت وتحطمت على صخرة الواقع الجديد المتولد من النظام الاستغلالى .

توفيق الحكيم على النقيض من هذه النظرة المتشائمة ، كان متفائلا أشد التفاؤل، ولكنه لم يرث من الواقعية الاشتراكية تفاؤلها، لانه لم يقف يوما على الارض الفلسفية لهذا اللون من ألوان الواقعية ، ولأنه لا يعبر عن الطبقة الاجتماعية التى تدعم كيانها هذه النظرة . كان واقعيا حقا فى انحيازه المطلق لقضية الثورة الوطنية فى مصر ، وكان واقعيا حقا فى اختياره للنسيج اليومى فى حياة الطبقة المتوسطة فى مصر ، وكان واقعيا حقا ، فى تفاؤل عظيم بالمستقبل ، تفاؤل يبتعد به عن أسوار الواقعية النقدية والطبيعية المظلمة، ولا يصل به إلى عالم الواقعية الاشتراكية المليء بالضوء . وواقعية «عودة الروح» أقرب ما تكون إلى الواقعية الاجتماعية غير الممنهجة فى إطار نظرى ، وإن قيدت فى نفس الوقت باطار من الرمز.

على أن ذكرنا لهذه الجوانب الثلاثة ، كل منها على إنفراد ، يمضى بنا فى غياهب مضللة . فالحق أنها تتفاعل فيما بينها على نحو غاية فى التعقيد ، حتى ليصبح نوعا من التبسيط القول بأن هذا الجانب رومانسى ، والآخر كلاسيكى والثالث واقعى . إن صراعاً عظيماً لا يهدأ بين هذه الإتجاهات الثلاثة يصوغ

منها شيئاً جديداً على أدبنا الحديث هو مزيج مركب من الكلاسيكية والرومانسية والواقعية . هذه الظاهرة تدل أولا على أصالة الفنان المبدع ، لأنه لم يبادر إلى النقل الحرفي عن أحد الإتجاهات الأوروبية ، بالرغم من أن النقل في ذاته كان يقيه شر العيوب الكثيرة التي تزاحمت على جانبي الرواية . كما تدل هذه الظاهرة أيضاً على أن امتداداتها في أدب نجيب محفوظ والشرقاوي ، تعد استجابة أصيلة لخصائص العصر .

ويبدأ الصراع بين كلاسيكية عودة الروح وبين رومانسيتها وواقعيتها منذ أن تبدأ قصة الحب الصامت بين محسن وسنية . ثم يبدأ مرة أخرى عند وصول محسن إلى القرية . ومرة ثالثة عند خاتمة الرواية . ينعكس الصراع في بدايته الأولى بين الحوار والفلاش باك ، وبين السرد واللغة الشعبية ، وبين الحلم والتسلسل المنطقي . فلا شك أن المهارة الفائقة التي يتمتع بها الحكيم في إدارة الحوار بين الشخصيات ، كانت تتوارى خلف أردية التداعي الذهني الذي يرجع بإحدى الشخصيات إلى الوراء موضحاً جذورها الاجتماعية والنفسية في أسلوب تقريري جاف . بل إن هذا السرد كان ينعكس على الحوار نفسه حين يتصل به الأمر بحركة الفلاش باك ، فنراه يصبح تعليقاً مباشراً . أي أن التفاعل بين أداة العودة إلى الماضي (الفلاش باك) وأداة لحظة الحضور (الحوار) قد أثمر أحد العيوب الرئيسية في الرواية ، وهو احتفالها بتدخل المؤلف بين الحين والآخر ، وإقحامه لشخصيته دون مبرر . إلا أن الحوار في هذا العمل كان حوارا كلاسيكيا محضاً ، بمعنى أنه قد شارك في عملية البناء الكلاسيكي في الرواية ، فلم تهتم المناقشات الدائرة بين الشخصيات بجزئيات حياتها اليومية بقدر ما اهتمت بالثابت بل والخالد من الأمور . وحين عنيت في القليل النادر بالتفاصيل الصغيرة المألوفة كان السرد ينهج نهجاً واقعياً . كذلك الفلاش باك كان أقرب إلى التداعي الذهني الذي يصوغ « الماضي » في إطار من الذكريات

لا فى إطار المونولوج الداخلى . وهذا ما يؤكد لنا أن الطابع النفسى لم يكن هو الطابع الذى استهدفه الفنان من فكرة الفلاش باك ، وإنما هو الطابع الرومانتيكى . وبالرغم من أن التعارض بين الأداتين قد أثمر أحد عيوب الرواية فإنه بغير شك قد ساهم فى إضافة عنصر الحركة إلى الرواية المصرية ، الحركة الدرامية عن طريق الحوار ، والحركة الاجتماعية أو التاريخية عن طريق الفلاش باك . ومهما شابت المحاولة الأولى أخطاء البداية ، فإنها قد تطورت فيما تلاها من أعمال تخلصت من العيوب وأبقت على الإنتصارات ، واتسمت بهذا اللون الخاص من « التعبير » المصرى الذى لا يميل إلى تعقد الفلاش باك إلى درجة المونولوج الداخلى ، ولا يميل إلى تبسيط الحوار إلى درجة الديالوج الفوتوغرافى الصرف .

كذلك شهدت « عودة الروح » صراعاً عنيفاً بين اللغة الشعبية والسرد الفصيح . لقد كان اختيار الحكيم للعامية المصرية خامة لغوية للرواية ، إمتدادا للمحاولة الرائدة التى بدأها هيكل فى « زينب» . غير أن هيكل لم يلق أية صعوبات فى استخدام العامية بمعناها الرومانسى الذى يسمح له بنقلها من الحوار إلى السياق السردى دون اعتبار لأية تقاليد تمنعه من ذلك . وهى لم تكن قط شجاعة من هيكل بقدر ما كانت انسجاماً مع التكامل الرومانسى فى «زينب» فهى رواية لم تعان من أية صراعات داخلية أو انشقاقات أو ازدواج . إنها رواية رومانسية من البداية إلى النهاية ، من الداخل إلى الخارج ، فى أحداثها ومواقفها وشخصياتها وحوارها ولغتها وسردها . لذلك كانت اللغة فى زينب لغة رومانسية إن جاز التعبير . لغة المطلقات المجنحة ، لغة الطبيعة ، لغة الموت، لغة الألم . هى أيضاً تلك اللغة الجنينية التى تذكرنا بنشأة اللغات الأوروبية فى صراعها من أجل الإستقلال عن اللاتينية (مع الفارق النوعى بين اللاتينية والعربية وبين اللغات الأوروبية والعامية المصرية) فهى لغة الطبقات

والقوميات الناشئة . من هنا لم يفكر هيكل كثيراً فيما إذا كان من اللائق استخدامها فى السرد الروائى ، فاستخدمها غير عابىء بالتقاليدالكلاسيكية ،وإن تخفّى على الغلاف تحت توقيعه المستعار « مصرى فلاح » .

ولم يعبأ الحكيم أيضاً بالتقاليد الكلاسيكية فى اللغة منذ أمسك القلم وكتب . ولكنه كان مهموماً ببذور اتجاه جديد يغلى فى أعماقه هو الاتجاه الواقعى. وكما لم يأخذ الحكيم رومانسيته عن القوالب الجاهزة فى الأدب الغربى، كذلك لم يأخذ واقعيته من هذه المصادر . فهو يحتضن اللغة الشعبية فى دفئها الواقعى المنساب مع جزئيات حياتنا اليومية ، ولكنه فى السرد يصطدم بالرصيد اللغوى من التراكيب العربية الراقدة فى ذاكرته . وهكذا نفاجأ بتعارض حاد بين العامية المصرية فى واقعيتها المألوفة، والسرد الفصيح فى كلاسيكيته الرخامية. إن هذا التعارض كثيراً ما أثر على التكوين الدرامى للشخصيات ، ففى أجزاء منها تتموج الشخصية بحيوية دافقة، وفى أجزاء أخرى تسلك سبيلا « تمثالياً » يجفف رمق الحياة فى كيانها النابض. فالشخصية الفنية فى بنائها اللغوى تتكون عبر مستويات مختلفة من التوتر ودرجات متفاوتة من الحرارة ، ولكن هذا البناء يتعرض للإنشطار بين برودة الموت وتدفق الحياة حين يعانى من الازدواجية اللغوية بين التعبير الواقعى الحى ، والتعبير الكلاسيكى الجامد . ليس معنى ذلك أنه كان مطلوباً من الحكيم أن يكتب السرد بلغة الحوار ، فللسرد نوعيته الخاصة واستقلاله الخاص .غير أن اختلاف النوع الفنى لا يبرر اختلاف مناهج التعبير . أى أنه إذا كان المنهج الواقعى فى الحوار يقضى باستخدام اللغة الشعبية، فإن هذا المنهج فى السرد يقضى باستخدام لغة بعيدة عن الشموخ الكلاسيكى، قريبة من واقع الحياة اليومية ، وإن لم تكن مرادفة لهذا الواقع حرفياً. أى تلك اللغة الميسورة للاحداث والشخصيات والمواقف التى تتكون منها « عودة الروح ». وهى ليست أحداثاً تاريخية ، كما أنها ليست شخصيات تجرى فى عروقها الدماء

الزرقاء، وهى أيضاً ليست مواقف صارخة بالبطولة المأساوية إزاء القـــدر، إلى غير ذلك من المحاور الكلاسيكية التى تستلزم بناءاً لغويا يتفق مع طبيعتهـــا. « عودة الروح »هى إبنة الطبقة المتوسطة ، إبنــــة الثورة المصرية ، إبنة محسن وسنية وزنوبة ومبروك . وبالتالى فإن السرد الذى يناسبها هو السرد «الواقعى» فى استلهام الحياة اليومية، والبعيد فى نفس الوقت عن حرفية اللغة الشعبية . إلاّ أن الحكيم فى معاناته الهائلة للصراع بين الاتجاهات الفنية الثلاثة ، كان مخلصاً لتلك المرحلة التاريخية من الثقافة المصرية التى أملت عليه شجاعة التوظيف اللغوى للعامية المصرية جنباً إلى جنب السرد الكلاسيكى الفصيح .

* * *

تلك هى إنعكاسات الصراع اللاهب الذى دارت رحاه فى الجزء الاول من « عودة الروح » على « قصة الحب » بين محسن وسنيه . وهو نفس الصراع الذى شهدته الفترة التى أمضـاها محسن فى الريف ، وهو نفس الصراع الذى يختتم به الحكيم روايته. غاية ما نشعر به من فروق أن الصراع كان يزداد حدة كلما شقت الأحداث طريقها إلى النهاية ، ومن ثم كانت العيوب تزداد وضوحاً ، والانتصارات كذلك .

إن مصادر التكوين الثلاثى فى عودة الروح (الرومانسية ، الواقعية ، الكلاسيكية) تكمن فى الاضطراب الحضارى المظيم الذى صاحب تاريخنا الأدبى الحديث كما تكمن فى التاريخ الشخصى لتوفيق الحكيم. وهما عنصران يمكن مراجعتهما فى القسم الأول من هذا الكتاب . فلاريب أن لقاءنا بالحضارة الغربية عند نهاية القرن الماضى بتراث يكاد يخلو تماماً من منجزات الحضارة الحديثة ، بالاضافة إلى التجربة المحلية الأصيلة ، كان له أثر عميق فى تشكيل هذه «الصورة » التى حملتها إلينا « عودة الروح» أو ذلك المزيج المركب من العناصر الثلاثة التى استجابت لها تربتنا المحلية .

ولعل ما يؤكد أصالة هذه التجربة انها امتدت فى تربتنا امتدادات غائرة فى أعمق إنتاجنا الروائى إلى الآن: ثلاثية نجيب محفوظ. إن البناء الكلاسيكى

الحكيم يضبط الثلاثية من جزئها الأول إلى جزئها الأخير ، بالرغم من أنها تنتمى إلى خانة الأدب الواقعى العظيم دون أن تصنف فى الواقعية النقدية أو الطبيعية أو الإشتراكية . وبالرغم من الوحدة اللغوية التى آثرها نجيب محفوظ بين السرد والحوار ، وبالرغم من الحس الرومانتيكى الذى يخصص له نجيب فصلا كاملا هو « قصر الشوق ». حقاً ، إن الثلاثية إمتداد أكثر تطوراً وازدهاراً لعودة الروح ، ولكنه الإمتداد المستوعب للظاهرة الفنية والمبقى عليها فى آن . وما أعظم الشبه بين خاتمة الثلاثية من جانب ، وخاتمة عودة الروح من جانب آخر . إن القصة تنتهى فى كلتيهما ، وقد دخل أبطالها السجن. السجن ثمرة الثورة الإجتماعية عند نجيب محفوظ ، وثمرة الثورة الوطنية عند توفيق الحكيم .

إن الخاتمة فى كل من الروايتين تضع حقاً حجر الزاوية فى البناء المعمارى لها، فهو « قضية الثورة » سواء كانت فى المرحلة الوطنية أو فى المرحلة الإجتماعية . وهكذا ترسب هذا الضمير الفنى إن جاز التعبير فى الأعمال التالية لعودة الروح. ربما كانت التطورات التى حدثت فى تاريخ الرواية المصرية بعد هذا العمل ، تبتعد به كثيراً عن العيوب التى شابته يوم ميلاده ، ولكن هذا التاريخ ظل محتفظاً بالسمات الأساسية لهذا العمل مما يؤكد لنا مرة أخرى أنه لم يكن عملا عابراً فى حياتنا الأدبية، وإنما هو يلخص ويجسد جزءاً عزيزاً من تاريخنا الحضارى. إن أعمال نجيب محفوظ التى تبدأ بـ« عبث الأقدار » إلى « خان الخليلى » ليست إلا هذا المزيج المركب من الرومانسية والكلاسيكية ، وليست « زقاق المدق » و « بداية ونهاية » إلا مزيجاً من الكلاسيكية والواقعية ، وتأتى « بين القصرين » مزيجاً شديد التعقيد ـ بالرغم من بساطته الظاهرية ـ بين الواقعية والكلاسيكية والرومانسية .

تصارعت إذن الاتجاهات الفنية الثلاث الكبرى على صفحات « عودة الروح ». وكان من النتائج المباشرة لذلك، أن صعب تصنيف هذا العمل الأم فى خانة تقليدية من خانات الأدب الأوروبى . ومن هذه النتائج أيضاً أن امتدت خصائص هذا العمل فى أدبنا الروائى على مدى تاريخه بكل ما تحتويه هذه الخصائص من سوالب وإيجابيات . كذلك كان من هذه النتائج أن حفلت « عودة الروح» بعيوب تسرف فى السذاجة ربما خلت منها رواية لكاتب ضئيل الموهبة والثقافة إذا كانت روايته نقلاً أو تطبيقاً حرفياً لأحد المذاهب . غير أن هذه العيوب بعينها كانت من المصادر الهامة لإحراز الإنتصارات بعد ذلك .

إن هذا الصراع بين الرومانسية والكلاسيكية والواقعية ، لم يكن هو الصراع الوحيد فى «عودة الروح» . لقد كان هناك صراع أكبر ، هو الصراع الرئيسى فى الرواية ، الصراع بين الواقع والرمز، بين الواقع الخام الذى يصوغ أرضية العمل الفنى، والرمز الفكرى الذى يسقطه عليه من الخارج، من الذهن. فتوفيق الحكيم صاحب تجربة الذهن والتعميم التى أحطنا بها فيما سبق ، هو نفسه الذى كتب « عودة الروح »، فهل ثمة فارق بين الصياغة الدرامية وصناعة الرواية ، إذا تصدى لها كاتب واحد ؟ لابد أن يكون هناك بعض الفروق التى تحتمها الطبيعة المختلفة لكل فن. ولكن هناك أيضاً أوجه الشبه التى تحتمها الطبيعة الواحدة للكاتب الواحد . لذلك أرى أن «عودة الروح» كتبت بمزاج الفنان صاحب « تجربة الذهن » والتعميم . من الصفحة الأولى تصادفنا هذه الكلمات عن نشيد الموتى تحت عنوان الرواية « عندما يصير الزمن إلى خلود سوف نراك من جديد ، لأنك صائر إلى هناك ، حيث الكل واحد » . وفى الصفحة الأولى من الجزء الثانى نقرأ عن كتاب الموتى « إنهض ! . . إنهض يا أوزوريس ، أنا ولدك حوريس ، جئت أعيد إليك الحياه ، لم يزل لك قلبك الحقيقى ، قلبك الماضى ..». إن هذه الكلمات المقتبسة من أوراق البردى المصرية

القديمة ، ليست إلا قوسين كبيرين يحيطان الرواية من أولها إلى آخرها . الفنان يعيد نقلهما مرة أخرى بين دفتى الغلاف فى لغة أخرى هى الأحداث والشخصيات والمواقف وغيرها من أدوات التعبير . وأحيانا يلجأ إلى نقلهما حرفيا على لسان محسن وهو يتهدج فى أحاديثه مع الفلاحين ، أو على لسان الأثرى الفرنسى فى نقاشه مع المفتش الانجليزى . ولو أننا استثنينا هذه الأحاديث المباشرة لاكتشفنا أن الحكيم يستهدف ما هو أكثر مباشرة ووضوحا . يستهدف أن تكون سنية « إيزيس » وأن يصبح زعيم الثورة « أوزوريس » ،وأن تصبح الرواية هى التجسيد المعاصر للاسطورة الفرعونية القديمة أو أن تصبح الاسطورة الفرعونية القديمة هى التجسيد المعاصر لأحداث عودة الروح. فالحق أن الحكيم قد تأرجح بين المعنيين لهذه العلاقة بين الواقع والرمز. وقد تسبب هذا التأرجح فى الكثير من تضخم بعض المواقف والشخصيات وهزال بعضها الآخر مما أوقع الرواية فى براثن الكاريكاتور فى بعض أجزائها. ولعل المفارقة الكاريكاتورية الأولى هى موقف سنية من الأسرة العاشقة. فقد تصرفت سنية فى بعض الأحيان كما لو كانت « إيزيس » فعلا تربط بين القلوب وتؤاخى أوصالها لتدفع بها إلى الثورة . ثم تتصرف مرة أخرى كما لو كانت « أية فتاة مراهقة » تدور الأحاديث بينها وبين محسن فى أسلوب غض أقرب إلى الركاكة . وتتصرف مرة ثالثة كما لو كانت « امرأة » تبحث عن مستقبلها لا عن عاطفتها فتبحث عن العريس المناسب ، وتستحث غيرة الجميع . لا شك أن هذا التضارب بين الأوضاع المختلفة لسنية ، قد أثمر « حياة » هذه الشخصية النابضة . إلا أن هذه الحياة كانت فى نفس الوقت حلبة صراع بين واقعيتها ورمزيتها . كذلك الأمر بالنسبة لمحسن ـ هذه العين الفنية البصيرة ـ كم ضاقت أسماله بما يحمله من رموز ، وكم فاضت رموزه واتسعت على تكوينه الواقعى ؟ ولا يقتصر الأمر على الشخصيات وحدها ، وإنما يتجاوزها إلى « الموقف » الفنى : لا شك أن محسن حين يرى البقرة

ترضع إبنها والطفل البشرى معا ، يود أن يرتدى عند المؤلف ثيابا رمزية . . ولكن ما أوسع هذه الثياب على « الجسم » الواقعى للموقف ؟ إنها تلغى بنفسها الهدف من وظيفتها .

وهكذا نستطيع أن نتصفح فى عودة الروح من بدايتها إلى نهايتها موكباً طويلا من المشاهد التى يتناقض فيها الواقع مع الرمز . وتتجمع هذه التناقضات وتلتقى مع تناقض الاتجاهات الفنية الغالبة على البناء الروائى : تناقض المضمون الواقعى المنحوت من كيان الطبقة المتوسطة وثورتها الوطنية ، وبين الرمز الرومانتيكى المأخوذ عن « أحلام المجد » الفرعونية . ربما يقال إن الرومانتيكية هى إبنة الطبقة المتوسطة ، وبالتالى فلا تناقض هناك . ولا ريب أن هذا صحيح ، عندما يصبح الموت أو الأحلام أو الغابة أو الريف أو الحب هو مضمون العمل الفنى . أما حين تصبح « الثورة » هى مضمون هذا العمل ، فان الواقعيـــة هى الاتجاه الفنى المرشح لتجسيد الثورة . ولذلك كانت الواقعية هى أيضاً إبنة الطبقة المتوسطة . فالطبقة المتوسطة شرائح ، والطبقة المتوسطة مراحل ، والطبقة المتوسطة بيئات . والطبقة المتوسطة المصرية فى العشرينات من هذا القرن ، هى الشريحة الاجتماعية التى شاركت بنصيب موفور فى الثورة المصرية ، الثورة الوطنية الديموقراطية . وعودة الروح هى صوت هذه الثورة ، بشكل عام ، وصوت تلك الطبقة بشكل خاص . ولعلنا نستطيع أن نتتبع هذا التناقض بين الواقع والرمز فى هذه الرواية ، إذا وضعنا أيدينا على ثلاث نقاط .

والنقطة الأولى هى أسبقية الفكرة الذهنية على التشكيل الفنى . ولا شك أن الروائى فى أية صورة من الصور ، يحاول أن يصمم عمله الفنى ذهنياً قبيل أن يبدأ تحقيقه عملياً . ولكن ثمة فرقاً كبيراً بين « التصميم » الذهنى ، و « الفكرة » الذهنية التصميم يقتصر على الخطوط العامة فى عملية البناء ،

أما الفكرة فهى الملاحقة الذهنية لكل تفصيلة صغيرة فى هذا البناء . وهى تخلق دائماً ما يمكن تسميته بالمسافة بين الواقع والرمز .

والنقطة الثانية هى « معنى التجربة الشخصية » فى عودة الروح . فلا شك أن ثمة روابط عديدة بين أحداث عودة الروح ، وأحداث التاريخ الشخصى لتوفيق الحكيم . وكثيراً ما تأرجحت العلاقة بين ذاتية الفنان وموضوعية العمل الروائى بحيث أن بعض المواقف كانت « هروباً من الشخصية » كما يقول اليوت ، وبعضها الآخر « نزوعاً إلى الشخصية والتصاقاً بها » كما ينبغى أن ندعو ذلك (النقل الحرفى) عن الواقع .

والنقطة الثالثة هى الفكرة المصرية التى كانت محوراً رئيسياً لعودة الروح، محوراً لنسيجها الواقعى وجوها الرومانسى ومعمارها الكلاسيكى ، ومحوراً لرموزها المتعددة . إن الفكرة المصرية فى ذلك الحين كما بينا من قبل هى العمود الفقرى لمفهوم الثورة عند أبناء البرجوازية الناشئة من المثقفين ، ولذلك كانت العمود الفقرى لثورتهم فى « عودة الروح » . من هنا تصبح مناقشة قضية « المعجزة » فكرياً ، مدخلاً موضوعياً لحل مشكلة « المفاجأة » فنياً حين وقعت أحداث الثورة فى عودة الروح . فقد أخذ بعض النقاد على الحكيم أن نهاية الرواية جاءت مفتعلة ، لأن الثورة شبت هكذا دون مقدمات . والحق أن الحكيم قصد إلى ذلك ، من قبل أن يبدأ كتابة الرواية . أراد أن يؤكد أن الثورة كامنة فى (الروح المصرية) كمونا يبدو للعين المجردة وكأنه الاسترخاء الأبدى . ثم تأتى لحظة ـ لم يحسب حسابها أحد ـ تنفجر فيها الثورة فتبدو لتلك العين وكأنها « مفاجأة » بينما هى الصورة الطبيعية لمصر التى تنام فى مظهرها ، وتغلى فى باطنها ، تغلى بتفاعلات « عشرة آلاف سنة تتوسد أعماق هذا الفلاح » ! !

وهكذا ينتهى الصراع بين الواقع والرمز فى إطار أسبقية الفكرة الذهنية على التشكيل الفنى ، وفى إطار معنى التجربة الشخصية ، وفى إطار الفكرة المصرية ، ليثمر بعد ذلك القيمة الحقيقية لعودة الروح ، ليثمر « الرؤيا المصرية » بمعناها الفنى العميق . لا يعنى ذلك أن هناك رؤيا انجليزية وأخرى فرنسية ، وهكذا . وإنما يعنى أن التصور الرومانسى للفكرة المصرية إبان الثلاثينات من هذا القرن هو عماد الرؤيا الفنية عند توفيق الحكيم . والرؤيا الفنية بهذا المعنى ، هى البطل الرئيسى فى « عودة الروح » ، هى الإضافة النوعية الجديدة للأدب فى بلادنا . فقد أصبح من حقنا أن ندعو أدبنا أدبا مصريا بعد أن ظل أمدا طويلاً نهباً مشاعاً بين التقليد والنقل والاقتباس . أصبحت لنا رؤيتنا الخاصة للعالم ، عندما ولد لنا الفنان ذو الرؤيا الخاصة للوجود ، وعندما ولدت لنا الرواية ذات الرؤيا الخاصة للفن . وتلك هى الثورة الحقيقية التى أحدثتها « عودة الروح » ، النقلة الكيفية بأدبنا من ذلك الصراع بين الرواية والمقامة عند المويلحى فى « حديث عيسى بن هشام » ومن ذلك الصراع العنيف بين الرواية والنثر الفنى عند هيكل فى « زينب » إلى ذلك الصراع العظيم بين الفنان ورؤياه الفنية الخاصة عند توفيق الحكيم فى « عودة الروح » روائياً ، وفى « أهل الكهف » مسرحياً .

إن الرؤيا هى خلاصة « عودة الروح » وجوهرها ، هى المعطف الذى خرج منه أدبنا الروائى الحديث . وهكذا عادت الرواية المصرية إلى « الحياة » ، لم تعد تخضع لقالب مسبق ، وإن خضعت لفكرة مسبقة تصوغ مع بقية العناصر الخالقة للعمل الفنى ، ذلك العنصر الذى ندعوه بالرؤيا فى الفن .

الفصل السابع
عصفور من الشرق

لأن عودة الروح جاءت تلبية أصيلة لاحتياجات العصر والبيئة ، ولأنها حملت بوعى نافذ خصائص هذا العصر وتلك البيئة ، فإن أهم ما يعنى الناقد من إنجازاتها الفنية والفكرية هى أنها أعادت الرواية المصرية إلى الحياة ، وأنها استحدثت الرؤيا الفنية فى الأدب المصرى المعاصر . وسوف يمتد بنا الحديث حول « عودة الروح » من هاتين الزاويتين ، فى هذا الفصل ، والذى يليه . فالحق أن « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب فى الأرياف » ليسا إلا إمتدادا للانتصارات والسوالب التى حققتها « عودة الروح » فى مسارها التطورى إلى أمام . خاصة وأن توفيق الحكيم كتب يقول إنه لم يكن قد انتهى من « عودة الروح » حين اختتم جزءها الثانى . فقد كان يظن أنه سيتلوها بجزء آخر أو عدة أجزاء . وكثيرا ما بدا لى ظن الحكيم فى مكانه الصحيح ، وكثيرا ما بدا لى أنه حقق هذا الظن بالفعل ، إذ بالرغم من أنه كتب كلمة النهاية فى خاتمة الجزء الثانى من « عودة الروح » عام ١٩٢٧ إلا أنه

فى « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب فى الأرياف » راح يستكمل ما بدأه فى روايته الأولى . وفى حدود هذا المعنى تعد الروايات الثلاث أقرب ما تكون إلى « ثلاثية » ، وحتى لا يتبادر إلى الذهن أن الخيط الذى يربط بين الأجزاء الثلاثة هو « الترجمة الشخصية » للمؤلف ، فإنه يجدر بنا أن نقول إن علاقة توفيق الحكيم بثلاثية « عودة الروح » تشبه إلى حد كبير علاقة نجيب محفوظ بثلاثية « بين القصرين » . أى أنه إذا كانت ثمة روابط تصل بين شخصية كمال عبد الجواد ونجيب محفوظ ، فإنها تكاد تكون نفس الروابط بين شخصية محسن وتوفيق الحكيم . وهى بغير شك روابط أبعد ما تكون عن « الترجمة الذاتية » للفنان . وفى كتابى « المنتمى » حاولت فى الفصل الأول « جيل المأساة » أن أبرهن على هـذه الحقيقة ، وهى أن كمال عبد الجواد لم يكن قط ترجمة حرفية لنجيب محفوظ ، وإنما كان تجسيدا موضوعياً أمينا لجيل الأزمة التى ينتمى إليها نجيب محفوظ انتماءاً ثوريا . وهذا هو المعنى الذى أريد أن أسبغه على شخصية « محسن » فى كل من « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » ، فهو تجسيد لنفس الأزمة فى جيل مختلف ومن زاوية مختلفة . ويبدو أن أزمة هذه الأجيال من المثقفين هى بعينها أزمة الطبقة المتوسطة التى ينتمون إليها فى شتى مراحل تطورها ، فى ثوريتها وفى ترددها وفى نكوصها . وهى وإن عبرت عن نفسها فى الرواية المصرية منذ البدايات المبكرة فى « حديث عيسى بن هشام » و « زينب » ثم فى « حواء بلا آدم » و « إبراهيم الكاتب » وغيرها من عشرات الأعمال التى كتبها جيل الرواد من أمثال طه حسين والعقاد والمازنى وتيمور ولاشين ، فإنها قد تجسدت فى أعمال أخرى تجسيداً يرتفع بها إلى مستوى الرمز وعلامات الطريق ، من أمثال قصة « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى ، و « مذكرات طالب بعثة » للويس عوض .

وإذا كنا نعالج « عصفور من الشرق » فى هذا الفصل ، و « يوميات نائب » فى الفصل التالى ، على أنهما حاشيتين ملازمتين لعودة الروح ، فإن هذا لا ينفى أن لكل من الروايتين قيمتها الذاتية واستقلالها الخاص. وهما ـ معاً ـ قد صدرا فى فترة زمنية واحدة تعقب نشر « عودة الروح » بخمس سنوات ، إذ ظهرت « عصفور من الشرق » عام ١٩٣٨ ، وكانت « يوميات نائب» قد ظهرت قبلها بعام واحد . إلا أن صدورهما فى فترة واحدة يدل على مدى الانفصام الذى عاناه الحكيم فى شخصيته الفنية . ذلك أنه فى « عصفور الشرق » انتصر للرومانسية انتصارا حاسماً ، بينما نراه فى « يوميات نائب » وقد انتصر للواقعية انتصارا حاسماً آخر .

ويبدو أن السنوات الخمس بين « ظهور » عودة الروح ، وظهور « عصفور من الشرق » كانت أكثر السنوات عذاباً فى حياته الفنية ، لأنه كان يتمثل خلالها فنياً ذلك الصراع الهائل الذى نشب فى أعماقه أثناء وجوده فى فرنسا بين الحربين . وراح يستعيد فى خياله تلك المرحلة التى وضعته بين اختيارين كلاهما أشق على النفس من الآخر : الشرق أم الغرب ؟ فالشرق فى وجدانه غائر حتى الجذور التى تمد قلبه بشرايين الحياة ، والغرب فى ذهنه ماثل حتى النخاع فهو الذى يمد عقله بأسباب الوجود . وبين العقل والقلب ، بدأت رحلة العذاب فى أدب توفيق الحكيم . وجاءت « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب » فى فترة زمنية واحدة تغرسان بذور الموقف « التعادلى » فى حياته الفنية . من هنا كانت « عصفور من الشرق » تجسيداً واعياً لموقف التردد بين الحضارتين ، وذبذبة تميل ببندول الحكيم نحو أحد الموقفين .

فما هو ذلك الموقف الذى نلامسه فى « عصفور من الشرق » ؟ من اليسير حقاً أن نجيب بأنه الموقف الرومانتيكى الخالص ، وليست إجابتنا هذه ببعيدة

عن حرفية النص وفحواه على السواء . ومن اليسير كـذلك ، أن نجيب بأنه موقف رجعى ينتكس بصاحبه عن مضمون الثورة التى ينتمى إليها، ولن تعوزنا الإستشهادات المطولة من واقع الرواية وأحداثها جميعاً . ولـكنى أعتقـد أنه على الرغم من أن « عصفور من الشرق » هى انتصار حاسم للرومانسية ، فإن هذا الانتصار لا يتم إلا على الصعيد الجمالى فحسب ، كما أعتقد أنه على الرغم من أنها تتضمن موقفاً رجعياً من نظريات التقدم الإجتماعى ، فإن هذا لا يتم إلا على المستوى الذهنى المجرد . أما فى مستوى « الرؤيا » التى نحن بصـدد بحث امتداداتها من « عودة الروح » إلى « يوميـات نائب » فإن « عصفـور من الشرق » تقول لنا شيئاً آخر .

وقبل أن نجلو هذا الشىء الآخر ونتتبع خطواته ، علينا أن نرصـد بصبر وإمعان تفاصيل ذلك الوجه السالب لعصفور من الشرق ، الوجه القـائل بالرومانسية الفنية ، والقائل بالرجعية الفكرية .

والرومانسية الفنية ليست فى ذاتها عيباً ، ولـكنها إذا أمست شيئاً قريباً من الطرطشة العاطفية — على حد تعبير الدكتور مندور — فإنها تسىء إلى العـمل الفنى أبلغ الإساءات . وهكذا نحن نستقبل فى « عصـفور من الشرق » قصـة حب لاهب بين فتانا « محسن » وإحدى فتيات باريس هى « سوزى » . ولقد تردد محسن كثيراً قبل أن يعزم على محادثة سوزى ومصارحتها بغرامه المشتعل . وكانت سوزى تعمل فى أحد المسارح كبائعة تذاكر ، وكان محسن يرقبها من بعيد على أحد المقاهى الـكثيرة الموازية للمسرح الذى تعمل فيه. وعندما لاحظ محسن أن العشاق فى باريس يتبادلون الحب والقبلات علانية فى الشوارع بين الناس تقزز من هذا الابتذال لأشياء ينبغى أن تحفظ فى الصـدور كما تحفظ اللآلىء فى الأصداف ! وعندما نصحه صديقه أندريه أن يبـدأ عـلاقته مع حبيبته بهدية رمزية كباقة زهور أو زجاجة عطر ، أجابه محسن «إنها أعظم قدرا

عندى ، وأجل خطراً من أن أقدم لها شيئاً أو أن أوجه إليها كلاما » وقد لمعت فى رأسه كالبرق صور من الماضى فرأى محبوبته « سنية » فى ثوبها الحريرى الأخضر الذى كان يتطلع إليه من بعيد « لايدرى ، غير أنه يحس قوة ترغمه على الجلوس قرب مكانها ، وأنه يحب هذا القرب لذاته » .
ثم بدأ محسن أولى خطواته « العملية » فيما يرى ، وقد كانت أولى خطواته نحو القمة الرومانتيكية فى واقع الأمر . فإذا هو يغامر بتتبعها من عربة المترو إلى عربة المترو الآخر إلى أن لحق بها ذات مرة ونزل معها فى إحدى المحطات « وسارت فى طريق طويل تنبت على جانبيه أشجار الزيزفون والكستناء فتابعها متواريا بين لحظة وأخرى خلف جذوع الأشجار » إلى أن عرف أين تقيم فكاد قلبه يطير من الرقص « كأنه ظفر بإيوان كسرى » وسرعان ما نقل أمتعته من غرفة والدى صديقه أندريه التى كان يقطن بها إلى غرفة بالمنزل الذى تقيم به سوزى وراح يستمع كل صباح إلى صوت ملائكى ينشد عن رواية كارمن :

الحب طفل بوهيمى
لا يعرف أبدا قانونا

وكان صوتها ، تلك النغمات الذهبية القادمة من غرفة تقع أسفل غرفته تماماً . لذلك تصبح الهدية المناسبة « ببغاء » يجيد كلمة « أحبك » يرسل به إليها من نافذته العلوية إلى شرفتها فى قفص يتدلى بحبل قصير . وتأخذ العلاقة مرحلتها الجدية حين يدعوها إلى العشاء فتقبل ، ولا يحس بجانبها رغبة فى طعام أو شراب لأن المعدة تنام « عندما تستيقظ الروح » . ويستقبلها فى غرفته ليقرأ لها الأشعار ، ولكنها تفضل ترجمة الأشعار فى سعار الشفاه ووقدة اللحم والدم « ولم يفطن إلا إلى وجه سوزى الناعم الحار قد لاصق وجهه ، وكأنها تقبله !! نعم ، إنها

بين ذراعيه تقبله ، هذا لا ريب فيه الآن ، وهى حقيقة واقعة الآن ، لا وهم فيها ولا غموض ، ولم يدر الفتى كيف حدث ذلك ؛ ولا ما يصنع بعد ذلك ! ؟ » .
وما أن التقى بصديقه أندريه وروى له ماحدث، حتى صدمته الإجابة التى أدركها بنفسه ، ولكنه لم يود أن يسمعها من الآخرين : « أرأيت ؟ .. إنها فتاة ككل الفتيات ! وعاملة كالآف العاملات » . وشعر محسن كمن يهوى إلى الأرض ، شعر بفراغ « فى مادة نفسه » لا يدرى بعد اليوم بماذا يملؤه . لقد تحولت سوزى فى لحظات إلى شىء غير سماوى ، « تفاحه » حقا ، ولكن من « الأرض » ، حلوة حقا « لكن داخلها الدود» . غير أن سقوطه على الأرض الباردة من علياء المجد الرومانسى، لم يكن هبوطا على أرض الواقع الصلبة، وإنما على أرض رخوة مادت به فى أوحال « الطرطشة » العاطفية أكثر فأكثر . أصبح يشرب من الكوب الذى مسته بفمها . وعندما ذهب معها إلى أحد المطاعم وباغتهما صديقها «هنرى» فما كان منها إلا أن اتخذت موقف الصمت والتخفى وراء غلاف مجلة ، أما هو فقد غادر المطعم من فوره. ولكن ليس إلى غير رجعة. لقد ذهب إليها ، وتوسل على أعتاب غرفتها ، وتضرع إلى كل لحظة من لحظات الأسبوعين اللذين قضتهما معه . غير أن إجابتها جاءت حاسمه، لم نفتح له الباب ولم تسفر توسلاته عن أى عطف ، إن بابها المغلق فى وجهه لا تخترقه صلاه، ولا يفتحه بخور ! إنها الآن فى حجرتها كإله فى سمائه ، وقد احتجب بالسحب واعتصم بالشهب ، فلا أحد يدرى كيف يدنو منه . وأخيرا قرر أن يكتب لها رسالة الوداع التقليدية فى كل حب فاجع . روى لها كيف أمسى طريداً من حظيرة الإيمان ، يتعرف على صوت قدميها الصغيرتين كلما خرجت أو عادت « أنا رجل شريد ، طرد من قصر الحب السحرى ، فهو يلجأ فى يأسه إذا جن الليل إلى الحيطان والأفاريز» وما أفظع الرد الذى تعطفت به عليه ! فى جرأة لم يألفها قلبه الشرقى الغض قالت له «وددت لو أنى لم أعش قط هذين الأسبوعين »!! إذن فلا أمل ! لا أمل

الا فى قليل من الموسيقى حتى يستطيع أن يعتصم بالسحب ضد هـــذا الحب الأرضى الذى وضع أنفه فى الرغام . لا خلاص إلا فى « الدين والفن » الذى يستوجب التجرد والارتفاع عبر أجواز الفضاء العلوى .

وهكذا يتم البناء الرومانسى الفج فى «عصفور من الشرق». وهى فجاجة فنية إلى أبعد مدى بالرغم من أنها أكثر تماسكا من عودة الروح . بل إن هذا التماسك على وجه التحديد ، هو الدليل الأول على فجاجتها . ذلك أن التفكك أصاب عودة الروح من جراء الصراع العنيف بين أكثر من اتجاه . أما « عصفور من الشرق » فقد استاهمت الجانب الرومانسى وحده ، بهذا المعنى قلت إنها انتصار حاسم للرومانسية فى أدب توفيق الحكيم . وحان الوقت لأقول إنه انتصار لأكثر الجواب سلبا فى هذا الأدب . لأن رومانسية الحكيم الثورية فى « عودة الروح » قد أجهضت فى « عصفور من الشرق » بفاعلية المحتوى الرجعى لبنائها الفكرى . ولأن رومانسية الحكيم فى « عصفور من الشرق» اقتصرت على القشرة الخارجية للرومانتيكية الفرنسية التى طالعها الفنان فى شبابه الباكر . رومانتيكية الحب الغامض ، الذى يبدأ وينتهى بغير سبب واضح . وإن اتضحت أسبابه، فهى من التهافت بحيث تصبح تحقيقا لمطالب اللهو الجنسى عند فريق من فتيات أوروبا ، وتحقيقا لمطالب الحرمان الجنسى والعاطفى عند فريق من شبابنا . وهى رومانتيكية الغرام الفاجع الذى يصوغ الفنان مادته من واقعة فردية غير قابلة للتعميم. وهى فى فرديتها غير قابلة للتدليل على شىء. وهى واقعة محاصرة بين مجموعة من الرسائل والمقتبسات والأشعار . لقد اختار الحكيم فى قصته هذه التى تقل عن المائتى صفحة من القطع المتوسط أكثر من إثنى عشر إسما استشهد بمأثوراتها فى مواضع مختلفة .. منها

الجاحظ واسحق الموصلى وحافظ الشيرازى واناكريون وعمر الخيام وبتهوفن وشاعر يابانى مجهول الإسم وديهاميل وهكسلى والقرآن والمسيح وغيرهم . إن الدلالة الأولى لهذا العدد الوافر من الاقتباسات ، أن تجربة الكاتب من الافتعال والزيف بحيث لا يمكنها الوقوف على قدميها بغير عكاكيز ، فهذه الاشعار وتلك المأثورات الفنية المقتبسة هى ثمار تجارب الآخرين مع الحب ، ومهما التقت تجارب الحب فى الكثير ، فإنها تختلف فى الأكثر والأهم ، لأن الحب تجربة ذاتية موغلة فى التفرد ، خاصة إذا كان حباً رومانسيا . ونحن لم نكتشف هذه الملامح الخاصة بعلاقة محسن بسوزى ، بل إن الفنان آثر أن ينقل « ظلال الزيزفون » فى الطريق إليها . وهى ظلال وارفة على الأدب الرومانسى جميعه حقاً ، ولكنها فى « عصفور من الشرق » ظلال باهته من تجارب هذه الكثرة الوافرة من أصدقاء الكاتب بين جدران مكتبته . إنها قصة الحب المجفف فى الكتب ، وليست قصة الحياة الدافقة بكل ما هو جديد . هذا على الرغم من أن محسن فى « عصفور من الشرق » يشدنا إلى محسن فى « عودة الروح »، ومحسن فى « عودة الروح » هو — من إحدى الروايا — توفيق الحكيم فى « سجن العمر » و « زهرة العمر » . أى أن ثمة وشائج قوية تصل بين الحكيم ومحسن، ومعنى هذا أن « التجربة الفردية » مع الحياة كانت معدة سلفا وفى انتظار العمل الفنى الذى يحتويها بعد أن يهرب بها من شخصية المؤلف . هذا ما صنعه نجيب محفوظ فى الثلاثية ، فأعطانا كمال عبد الجواد تعبيراً حاسما عن جيله، ولكنه أيضا تعبير فردى لا يضاهى . أما الحكيم فقد نقل عن حياته إلى أعماله الفنية دون أن يتدخل فى بعض المشاهد بالحذف والإضافة والتعديل ، مما جعل هذا النقل الحرفى ينحدر ببعض أجزاء الرواية إلى المستوى الفوتوغرافى الجامد . هكذا عرفنا إلام انتهى مصير « سايم » وسنية فى « عصفور من الشرق » ، بعد أن تركناهما فى « عودة الروح » دون أن يكون لمعرفتنا هذه أى دور فنى فى بناء الرواية الجديدة .

تماما كما نقل الينا من الحياة طفولته الباكرة مع الأسطى شخلع فى ذلك الحديث الطويل مع سنية بـ « عودة الروح » . إن كل ما تقوم به هذه المشاهد المنقولة حرفيا عن الحياة ، أو الأعمال السابقة ، هو المزيد من تعطيل السياق الروائى أو تضخيم أحد الجوانب على حساب جانب آخر ، أو إصابة جانب ثالث بالهزال . وهذا ما حدث فى « عصفور من الشرق » ، فهى نكسة فى حياة الرومانتيكية المصرية ، نكسة على مؤلفات هيكل وتمصيرات المنفلوطى وترجمات الزيات . وهى نكسة — أولاً وأخيراً — على عودة الروح . وهى النكسة التى أورثت سلبيتها فيما بعد أعمال جيل كامل من الكتاب الرومانسيين .

غير أن سلبية الوجه الرومانسى لعصفور من الشرق ، تتكامل تكاملا دقيقا مع رجعية الوجه الفكرى . وهو الوجه الذى يتبدى لنا من اللقاء الآخر بين محسن و «إيفان» العامل الروسى الأبيض الفار من الثورة الإشتراكية فى بلاده إلى باريس . وبالرغم من أن الحكيم كان صادقا كل الصدق فى تصوير إيفان بائساً تعساً فى حياته المشردة بين أحياء باريس ، إلاّ أنه أنطق هذه الشخصية بما يجعل منها قناعا تسترت خلفه آراء الحكيم الشخصية فى الإشتراكية العلمية .

يمهد الفنان لهذا اللقاء بينه وبين إيفان ، بأن يضطر للذهاب إلى إحدى الكنائس برفقة صديقه أندريه فيحس بعين الخشوع الذى كان يهز نفسه كلما دخل فى القاهرة مسجد السيدة زينب ، فإذا قال له صديقه أنهم يدخلون الكنيسة فى أوروبا ، كما يدخلون المقهى (وهو نفس الصديق الذى أعطاه من قبل المفهوم الأوروبى للحب ، هكذا يسلك الحكيم طريق المتوازيات فى هذه القصة ، فالشخصية هى هى لم تتطور ، تنطق فى هذا الموقف مايتسق بها مع بقية المواقف) أجابه

محسن بل إن الكنيسة هي المرادف المرئى للسماء . لهذا السبب فقط يهاجم الرأسماليين — لا الرأسمالية — ويقول عن الأمريكيين الذين التفوا حوله يتطلعون إلى زيه الأسود العجيب وقبعته العريضة « يخيل إلىّ أن هؤلاء الأمريكان قوم خلقوا من الاسمنت المسلح . لاروح فيهم ، ولا ذوق ولا ماض إذا فتحت صدر الواحد منهم وجدت فى موضع القلب دولاراً » فإذا استمع إلى الشيخ العجوز والد صديقه يردد أن عصرا عبوديا جديدا قد بزغ مع حياة « الصناعة » هذه التى تفرق الأسرة وتشتتها ، همس محسن « نعم لن يذهب الرق من الوجود ، لكل عصر رقه وعبيده » . كانت هذه كلها بمثابة التمهيد للقائه بالعامل الروسى « إيفان » ، التمهيد الفكرى والفنى معا . وقد أعلنت بداية اللقاء ، عبارة نطق بها هذا الفتى النحيل الشاحب بأحد المطاعم حيث تصادف أن اعتزم محسن أن يأكل به وهى العبارة التى قال فيها « إنى دائماً وحدى فى الحياة » . ولكم يشعر محسن بحب وتقدير — يستطرد الكاتب — لأولئك الذين لا تطيب لهم السكنى إلاّ داخل أنفسهم « ذلك أن قليلا من الناس من يملك نفساً رحبة غنية يستطيع أن يعيش فيها ، وأن يستغنى بها عن العالم الخارجى . إنه يعتقد دئما أن الزاهدين الحقيقيين ليسوا إلا أناساً ، لهم نفوس كالفراديس ، تشقها الأنهار ، وتنيرها الشموس ، وتتلألأ فيها الكنوز ، فهى عالم من الفتنة والسحر لانهاية لبدائعه وأسراره » ثم يبدأ بينهما حديث طويل ينكر فيه إيفان أن روسيا الإشتراكية هى جنة الفقراء . ويعتقد أن أنبياء الشرق فهموا المشكلة على وجهها الصحيح ، وهى أن المساواة لايمكن أن تقوم على هذه الأرض ، وأنه ليس فى مقدورهم تقسيم مملكة الأرض بين الأغنياء والفقراء . أما نبى العصر الحديث — كارل ماركس — فقد جاء بإنجيله الأرضى « رأسمال المال » ليحقق العدل على هذه الأرض ، فقسم الأرض وحدها بين الناس ، ونسى « السماء » فماذا حدث ؟ ويجيب إيفان على نفسه : « حدث أن أمسك الناس بعضهم برقاب

بعض ، ووقعت المجزرة بين الطبقات تهافتا على (هذه الأرض) .. » كمن يلقى تفاحة بين أطفال يتلمظون ! ثم يعلو صوته فى وصف ماركس « لقد ألقى قنبلة (المادية والبغضاء واللهفة والعجلة) بين الناس ، يوم أفهم الناس أن ليس هنالك غير (الأرض) يوم أخرج السماء من الحساب » أما أنبياء الشرق فى رأى محسن فقد ألقوا زهرة الصبر والأمل فى النفوس حين قالوا بأنه ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان . إن مسيحية اليوم فى رأى إيفان هى الماركسية حقاً ، ولكنها على نقيض المسيحية الأولى ، مثلها الأعلى على الأرض فهى تحض الفقراء وتغريهم بمملكة تقام على أنقاض طبقة ، وأشلاء طبقة ، وتنصحهم بالهجوم على قيصر وأخذ ما لقيصر « ... وإن إنجيل هذا الدين كتاب رأس المال تجد أيضاً فى بعض صفحاته تنبؤات مخيفة كتنبؤات يوحنا فى رؤياه ففيه توعد بانهيار هذا العالم وحلول عالم آخر قوامه العمال وحدهم ! أى أجسام تسير بغير رؤوس فوق المناكب ؟ ياله من حلم مخيف » . أما إسلام العصر الحديث فى رأى إيفان فهو الفاشية التى لها طابع الإيمان والنظام ، ولكنه الإيمان بالزعيم والنظام الذى (لا يؤدى إلى التوازن الإجتماعى بالتواضع والزكاة) وإنما هو نظام فرضته يد الإرهاب والدكتاتورية الفردية « نعم أنا من العمال ومن الفقراء . لكن لى من سوء الحظ رأس يفكر ، إنى أعرف أن وعود أديان الغرب الجديدة كلها . . إن هى إلا تغرير بالعمال والفقراء » ، « وإنى لأتنبأ لك منذ الآن بوقوع نوع من الحروب الصليبية بين الماركسية والفاشستية تحشد فيها الدهماء ضد الدهماء وتتناثر فيها الجثث » وهكذا يصبح اليوم الذى يستطيع فيه الحيوان أن يحيا دقيقة واحدة خارج الواقع والمادة ، هو آخر عهده بالحيوانية كما يقول محسن . ولست أود أن أستطرد فى ذكر ما تحدث به إيفان عن الإسلام والجنة والنار وغير ذلك مما يؤكد أن إيفان هذا ليس له وجود فى عالم الواقع الروائى الناضج ، وإنما هو قناع أسدله محسن على وجهه ليقول لنا رأيه — أو رأى المؤلف على وجه أدق —

فى الماركسية . . لم يكن لايفان هذا إلا وجوداً جزئيا حين صوره الحكيم مريضاً مشرداً لا يجد قوت يومه يكاد عمله بالمصنع أن يسحق كيانه الهزيل . هذا الوجود الجزئى يؤكد مرة أخرى تلك الصلة التى أود أن أقيمها بين قصة محسن مع سوزى، وقصته مع إيفان ، قصة التلاحم بين الرومانسية السلبية الفجة، مع الرجعية الفكرية الساذجة. ولا يقتصر الرداء الرومانسى على قصة الحب الغامض بين محسن وسوزى ، بل هو يمتد إلى قصة العلاقة الغامضة أيضاً بينه وبين إيفان. فهى علاقة تبدأ فى مطعم على أثر عبارة توحى بالشعور بالوحدة والإنطواء ، وهى علاقة بانسان مريض مكدود مشرد ، ثم تنتهى بوفاته على تلك الصورة التقليدية للمأساة الرومانسية. يموت وعيناه مصلوبتان على شمس الشرق التى توهج بها خياله المتقد . يموت وفى أعماقه يترسد الحنين إلى ذلك العالم الساحر وراء الغيب . يموت وفى إحدى عينيه فارس ، وفى العين الأخرى غادة الكاميليا. وكأن شخصية إيفان هى الإمتداد الرومانسى لقصة محسن مع سوزى فإذا لم تكن هى قد ماتت إلا فى قلبه ، فلتمت من جديد فى شخص إيفان الحبيب .

وهى قصة رجعية مفرطة فى السذاجة .. فقد أساء صاحبها اختيار « البطل » المعادى للاشتراكية ، فالعمل الفنى لا يكتسب موضوعيته إذا أتيت بمتهم ليقول رأيه فى المجنى عليه. والعمل الفنى لا يكتسب قيمته إذا جعلت من عامل بسيط فقيها فى الإسلام والمسيحية والماركسية والفاشية، يأخذ معه (رأس المال) إلى المطعم حتى لا ينقطع عن القراءة أثناء الأكل. والعمل الفنى لا يكتسب أهميته إذا أدرت فيه حواراً فكريا خالصاً لا يعتمد على الصراع بين رأيين ، وإنما ايكمل أحدهما الآخر فى اتفاق سطحى بعيد المدى . هذا العمل يسقط فنيا فى هاوية الفكر المجرد الذى يصطنع لنفسه أبواقاً وأقنعة من الشخصيات والأحداث والمواقف ، فيصبح تحريكها ممكنا بصورة آلية ، أما تطويرها فيصبح شيئاً كالمستحيل . أما

من زاوية الفكر فإن هذا العمل يسقط مرة أخرى ، إذا جاء الموقف العنيف من الماركسية نتيجة أنها تعنى بالأرض لا بالسماء ، فالمناقشة هنـــا تنتفى بمجرد خروجها عن الإطار الموضوعى للقضية المطروحة للبحث وهى « الإنسان على هذه الأرض » . أما إذا كان المؤلف « لن ينسى السيدة زينب الطاهرة وفضلها عليه فى الملمات .. إن لها وجودا حقيقيا فى حياته » وأقول المؤلف — لا محسن — لأن هذه العباره وغيرها مما ورد داخل القصة يلتقى مع ما جاء فى مقدمتها من إهداء « إلى حاميتى الطاهرة السيدة زينب» . فما من مرة وقع فى شدة إلا وجـد العزاء عند باب ضريحها ذى القضبان الذهبية ، وكل نجاح ظفر به فى الحياة هو دفعة من يدها، وكل عطف هو نظرة من عينها ، وكل ابتسامة من الحظ إنما هى ابتسامة من شفتيها. ومن هنا تصبح الإشتراكية والمساواه عند محسن « خيالاً » بينما السيدة زينب فى ردائها الأبيض بالسماء هى « الواقع » ، لا ينبغى إذن أن نبنى شيئاً جميلا — يقول محسن — فوق هذه الأرض . والحق أن محسن لا ينسى أن يشن حملة ضارية ضد رجال الدين كحملته ضد رجال الصناعة. رجال الدين فى نظره هم « أول من ينعم بمملـكة الأرض » ، والصناعة هى التى خلقت فئة قليـــة من الرأسماليين « لا دين لها إلا الذهب » . هو هو بعينه ، الهجوم الرومانسى المعتاد على رجال الدين ورجال الصناعة، الهجوم الانطباعى المنفعل . ذلك أن الخسارة فى نهاية الأمر ليست إلا « تلك الرحلات الطويلة على ظهور الجياد أو الإبل » و « التمهل حول الأعشاب النابتة والسكون عند شواطىء الجزر » . تلك هى الفاجعة الرومانسية بـكل ما تحتويه من سلبية وخذلان. فالصناعة الحديثة (فتتت) طبيعة العمل عند العامل ، أصبح (متخصصا) فى جزئيات دقيقة ، وياللعار ! وأصبح التعليم العام (مجانيا) وهكذا تتاح الفرصة للدهماء أن تنال قسطا من الثقافة التى تضللها عن طريق السماء. الخلاص إذن يتبلور فى ذلك الشعار « إلى الشرق! إلى الشرق . إلى الشرق. فلنرحل معا إلى الشرق ! .. إن أجمل ما بقى لأوروبا

إنما أخذته من الشرق» ، فالنور يشرق من بلاد الشمس ليغرب في بلاد الغرب. الشرق هو بلاد العلم الخفي الباطن، أما الغرب فهو بلاد العلم « الظاهر » الخارجي. وتبدأ مرحلة الاحتضار في حياة إيفان فيهمس لصديقه محسن « أريد أن أرى جبل الزيتون ، وأن أشرب من ماء النيل وماء الفرات وماء زمزم وماء . . هلم إلى المنبع ! . . إلى المنبع » ولا يلفظ إيفان أنفاسه قبل أن يسرد عليه محسن كيف أصبحت الأفكار الأوروبية مقدسات الشرق ، وأن الشرقيين يدافعون عنها الآن كما دافعوا عن الأديان من قبل ، وأنه لن يجد في الشرق شرقا ، لن تجد غاندي في قلوب الشباب ، ستجد موسيليني « حتى أبطال الشرق قد ماتوا في قلوب الشرقيين » . وينتهي المرض بإيفان إلى آخر مراحله فيردد « إذهب أنت ياصديقي .. إلى هناك.. إلى النبع واحمل ذكراي وحدها معك.. وداعا ».

وتنتهي « عصفور من الشرق » بهذا الوداع المؤثر ، كما لو كانت إحدى علاقات « الحب العظيم » قد تخللت إليها الدسائس والحيل ففشلت جميعها ، ولم تنجح سوى « الطبيعة » أو « السماء » في تحطيم الأمل الكبير ، حطمته بالمرض والفقر والوحدة، حطمته بالعذاب. ولكنه العذاب الذي يطهر الإنسان من ربقة الجسد ومن ربقة المادة والواقع ، فيتعالى على الموت متعزيا في رحاب الله .

* * *

ليكن موقف توفيق الحكيم في ذلك الحين من الماركسية وغيرها من المذاهب ما يكون . غير أن الناقد المنصف يرى نفسه محاصرا بين سؤالين : الأول ، كيف حاول الفنان أن يصوغ هذا الموقف صياغة جمالية حتى نتبين مبلغ الصدق أو الإدعاء فيه ؛ والثاني يتعلق بذلك التوقيت الذي صدرت فيه القصة ، ودلالته بالنسبة لمسار الحركة الأدبية في مصر عند أواخر الثلاثينات قبيل الحرب العالمية الثانية .أما السؤال الأول ، فقد أجبنا عليه فيما سبق لنا من تعرف على جوانب شخصية إيفان العامل الروسي الأبيض إذ اتضح لنا مدى

الزيف والافتعال فى بنائها بحيث أنها بلغت من التهافت درجة تقول بأن الكاتب أقحم آراءه الشخصية إقحاما متعسفا أفسد السياق التعبيرى للرواية . وأما السؤال الثانى فنجيب عليه بأن هذه الآراء المتخلفة للحكيم هى نتاج ذلك المناخ المأساوى الحاد الذى عاشته مصر فيما بين انتكاسة ثورة ١٩١٩ ومعاهدة التهادن عام ١٩٣٦ فبينما استطاعت الثورة أن تفجر الأمل بين ضلوع الحكيم أقبلت مرحلة الإرهاب الدكتاتورى تجر أذيال الخيبة والأسف . أقبلت لتؤكد ضرورة احتواء الحركة الاستقلالية على مضمون إجتماعى لا ينفصل عنها . وقد طرحت المسألة الإجتماعية حينذاك على الصعيد العالمى ؛ ولم تكن حالة مصر إلا انعكاساً صارخا لأزمة الرأسمالية ومطاردتها الحادة العنيفة للحركة والفكر الإشتراكيين . كان الحكيم يعانى صراعا هائلا بين الحس الوطنى الديمقراطى الرابض فى أعماقه وبين حسه الإجتماعى الرابض بين أسوار الطبقة المتوسطة الناشئة . و « عصفور من الشرق » هى لحظة الرجحان لكفة المستقبل البرجوازى التى عايشها فى أوروبا ، بينما تأتى « يوميات نائب فى الأرياف » ترجيحاً لكفة المضمون الإجتماعى المتقدم الذى عايش ضرورته وحتميته فى ريف مصر .

ولعل « عصفور من الشرق » تلتقى من هذه الزاوية وتختلف فى نفس الوقت مع قصة أخرى صدرت بعدها بحوالى سبع سنوات ، تلك هى « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى . وهى قصه الدكتور اسماعيل طبيب العيون الذى نشأ فى كنف أم هاشم وقنديلها الذى يضىء بغير صراع « لا شرق هنا ولا غرب ، ما النهار هنا ولا الليل ، لا أمس ولا غد » . وعندما أخذ أهبته للسفر إلى « بلاد برّه » كان والده ينطق هذه العبارة كأنها إحسان من كافر لا مفر من قبوله « لا عن ذلة بل للتزود بنفس السلاح » . وفى مصر لم يكن اسماعيل يشعر بمصر إلا شعوراً مبهماً « هو كذرة الرمل اندمجت فى الرمال » أما فى

انجلترا « فقد بدأ يشعر بنفسه كحلقة فى سلسلة طويلة تشده وتربطه ربطاً إلى وطنه » .وفى مصر كان مرتبطاً بالفاتحة أن يتزوج من قريبته فاطمة النبوية ، الفتاة القروية ذات العينين المريضتين . وفى انجلترا نسى هذا الوعـــد وأحب مارى الإنجليزية ، وذاق معها أمتع الملذات . ثم عاد إسماعيل إلى مصر . لشد ما تغير ! هكذا أكدت الساعات الأولى من قدومه . فقد تصادف أن لاحظ أمه تقطر زيتاً من قنديل أم هاشم فى عينى فاطمة النبوية، فاعتبر ذلك امتهانا لـكرامته . ونطقت أمه أخيراً تستعيذ بالله وتقول له :

« ـ اسم الله عليك يا اسماعيل يابنى ، ربنا يكملك بعقلك . هذا غير الدواء والأجزاء،هذا ليس إلا بركة من أم هاشم .

وإسماعيل كثور هائج لوحت له بغلالة حمراء :

ـ أهى دى أم هاشم بتاعتكم هى اللى ح تجيب للبنت العمى . سترون كيف أداويها فتنال على يدى أنا الشفاء الذى لم تجده عند الست أم هاشم .

ـ يا بنى ده ناس كثير بيتباركو بزيت قنديل أم العواجز . جربوه وربنا شفاهم عليه . إحنا طـــول عمرنا جاعلين تـكالنا على الله وعلى أم هاشم . ده سرها باتع .

ـ أنا لا أعرف أم هاشم ولا أم عفريت » .

« ثم هجم إسماعيل على أمه يحاول أن ينتزع منها الزجاجة ، فتشبثت بها لحظة ، ثم تركتها له . فأخذها من يدها بشدة وعنف ، وبحركة سريعة طوح بها من النافذة » بل إنه لم يكتف بذلك وذهب إلى مسجد أم هاشم حيث هوى بعصاه على القنديل فحطمه وتناثر زجاجه ، وكاد يومها أن يموت تحت أقدام

الزوار الذين انهالوا عليه ضرباً وركلاً ، ولم ينقذه من الموت سوى الشيخ درديرى خادم المسجد .

وما أن حلَّ رمضان من نفس العام حتى أحسن إسماعيل بخيبة أمل كبيرة تجتاح مشاعره « يحدث اسماعيل نفسه : لماذا خاب ؟ لقد عاد من أوروبا بجعبة كبيرة محشوَّة بالعلم ، عندما يتطلع فيها الآن يجدها فارغة ، ليس لديها على سؤاله جواب ـ هى أمامه خرساء ضئيلة ، ومع خفتها فقد رآها ثقلت فى يده فجأة » . وبدأ التحول الجديد فى حياته حين أخذ يستشعر الألفة فى كل الكائنات والجمادات المحيطة من حوله بحى السيدة ، أما ما هو أكثر أهمية أن نفس إسماعيل اطمأنت « وهو يشعر أن تحت أقدامه أرضاً صلبة . ليس أمامه جموع من أشخاص فرادى ، بل شعب يربطه رباط واحد : هو نوع من الإيمان ، ثمرة مصاحبة الزمان » . وأخيراً أحس أن غشاوة ما كانت ترين على قلبة وعينه قد زالت ، أو فى طريقها إلى الزوال ، وفهم الآن ما كان خافياً عليه « لا علم بدون إيمان » . ومن ثم راح يشيد عيادته المتواضعة بحى البغالة بجوار التلال ، وأخذ ينادى الجميع أن تعالوا ، فيكم من آذانى وكذب علىَّ وغشنى ، ولكنى رغم هذا لا يزال فى قلبى مكان لقذارتكم وجهلكم وانحطاطكم ، فأنتم منى وأنا منكم . أنا ابن هذا الميدان ، لقد جار عليكم الزمان ، وكلما جار واستبد ، كان إعزازى لكم أقوى وأشد . وعاد من جديد إلى علمه وطبه يسنده الإيمان. وتزوج إسماعيل من فاطمة النبوية . وامتدت شهرته إلى خارج العاصمة ، إلى الريف الحزين .

تتفق « قنديل أم هاشم » مع « عصفور من الشرق » وتختلف ، بل هى قد تتفق مع « عودة الروح » فى أكثر من موضع ، وإن اختلفت عنها فى أكثر المواضع . أما اتفاقها مع « عصفور من الشرق » فيأتى من ذلك

التشابه بين تكوين محسن وتكوين إسماعيل، التكوين الشرقى الذى قد تبهره حضارة أوربا، ولكنها لاتخلعه من أرض حضارته. وأما اتفاقها مع «عودة الروح» فيأتى من ذلك التشابه بين إيمان اسماعيل بالشعب المصرى إيماناً يربط بين حلقات تاريخه المبعثرة فى خيط واحد، وإيمانه بأن جماهير هذا الشعب يخفق بين ضلوعها قلب واحد، وإيمانه بأن روح هـذا الشعب هى نوع من الإيمان ثمرة مصاحبته للزمان. إلا أن قصة يحيى حقى تعود فتختلف عن قصة الحكيم فى أنها بناء خصصه صاحبه لإقامة هذه الفكرة وحدها، لاتزاحمها أفكار أخرى، وكافة الأدوات التعبيرية مجندة فى خدمتها. وإذا كانت «قنديل أم هاشم» تتضمن خطأ فنياً فادحاً يجعلها أقرب إلى أن تكون مشروعاً مخططاً لتأليف رواية منها إلى القصة القصيرة أو الرواية القصيرة فقد تركزت فيها الأحداث والمواقف بصورة إخبارية لافى لحظة حضور. وإذا كانت قد تضمنت خطأ فنياً آخر فى استخدامها لعنصر المفاجأة استخداماً يهز البناء من أساسه إذ نرى التناقض بين إسماعيل والحياة المحيطة به قد تجسد منذ الليلة الأولى لقدومه من انجلترا، كما نلاحظ تحوله الجديد فى شهر رمضان قد تم بصورة آلية غير ممهدة. إلا أن مايغفر هذه الأخطاء فنيا للمؤلف أن بناءه هـذا كان بناء حياً فشخصياته من لحم ودم، وأحداثه ومواقفه هى ثمرة التناقضات الدينامية والصراع الخارجى معا. بل إن الفكرة الذهنية فى القصة لاتسبق التشكيل الفنى لها، وإنما تمتزج الفكرة بالشخصيات والأحداث فتؤثر فيها وتتأثر بها وتتبادلان المواقف أو مراكز التجربة فينتج عن ذلك كله مركب جديد غاية الجدة يعلو كثيراً فوق الفكرة بمفردهـا والشخصيات بمفردها والأحداث بمفردهـا. فقد توجه إسماعيل إلى أوربا بتكوين محدد هو تكوين المراهق جسداً وعقلا، وهناك تغير تكوينه فعاد شاباً «محدث نعمة» فى العلم ناكراً قيمة الإيمان، ثم امتزج علمه مع الأيام

والليالى الطويلة ، فأصبح علما يسنده الإيمان . هكذا كان إسماعيل فى « قنديل أم هاشم » شخصية حيَّة نابضة لا مخلوقا ذهنيا مجرداً ، شخصية قابلة للتطور من الداخل والخارج معا ، لاشخصية قابلة للحركة القادمة من الخارج وحده ، من المفتاح الفكرى الذى يمسك به ذهن المؤلف على وجه التحديد . لذلك من إسماعيل شخصية صادقة موضوعيا ، مهما شاب هذا الصدق عند هذا أو ذاك مايختلف معه أو يتفق عليه . هى شخصية صادقة بمعنى أن الفنان استطاع أن يتلمس أدق شعيراتها الإنسانية فقدمها إلينا إحدى « حالات » الحضارة التى نعيشها . ليكن رأينا فى هذه الحالة ما يكون ، ليكن رأينا فى صاحبها ماتشاء لنا التحليلات الأيديولوجيه الصارمة . ولكن هذه التحليلات مهما تباينت فى نتائجها واختلفت فى مناهجها ، فإنها لاتستطيع أن تنكر موضوعية تلك « الحالة » وصدقها ونفاذ العين الفنية التى التقطتها . أما الموقف الفكرى ليحيى حقى من هذه الحالة أو تلك الظاهرة ، فهو أن « لا علم بغير إيمان » . وإذا كان الفنان قد استخدم قنديل أم هاشم والشيخ درديرى وفاطمة النبوية أدوات صياغية لنسج هذا المعنى ، فإن هذا لايضيره ، وهو حر كامل الحرية فى خلق عالمه . فليست هذه الجزئيات إلا تجسيداً من الواقع ، يقابل بينها الكاتب وبين مايعادلها فى مجال الفكر . « لا علم بلا إيمان » هو المركب الموضوعى الذى أثمره لقاء الشرق بالغرب فى قصة يحيى حقى ، لقاء اسماعيل القادم من القاهرة إلى لندن ، والعائد من لندن إلى القاهرة عبر سلسلة من التجارب الذاتية والموضوعية . ذهب اسماعيل إلى أوربا فى شخصية محددة ، وهناك أضاف شخصية جديدة ، وعاد ليصبح شخصية ثالثة مركبة باصالة من الشخصيتين . ولا يحق لنا أن نبتذل الفن فنسقطه حرفيا على الواقع ونقول إن الإيمان عند يحيى حقى هو زيت القنديل عند الشيخ درديرى فى مسجد أم هاشم . إن العلاقة الجدلية بين الفن والواقع تحول بيننا وبين هذا الابتذال ،

فإذا كان الواقع هو المصدر الأصيل لانبات شخصية كإسماعيل ، فإن الفن وحده هو الذى يضيف « إسماعيل = العلم + الإيمان » . ولك أن تؤمن بعد ذلك بما تريد ، فالعمل الفنى من الرحابة بحيث لايملى عليك قانونا معينا للإيمان . ولكننا حين نعود إلى تلك المرحلة التاريخية التى صدرت فيها القصة لنجد أن مشكلات « الفن للفن والعلم للعلم » من القضايا المطروحة فى ذلك الحين يدفعنا الأمر إلى الإعتقاد بأن يحيى حقى التزم الجانب التقدمى فى هـذه المعركة التى دارت رحاها علانية فى أوربا ، ومتخفية أو متنكرة فى الشرق العربى. يحيى حقى يلتزم جانب« العلم للمجتمع » وهو الشعار الذى يتضمن إيمان العالم بشىء ما إزاء مجتمعه .

توفيق الحكيم فى « عصفور من الشرق » على النقيض المقابل لهـذه القصة التقدمية . فقد راح يفتعل شخصية رئيسية كايفان ، ويزيف أحداثا كاملة فى صورة حوار مباشر أحيانا ، وفى صورة مطولات مقتبسة أحيانا أخرى ،وفى صورة مقالات كالحواشى تندس أثناء السرد ، وفى صورة ذكريات مقحمة لاجدوى منها . كل ذلك أفسد السياق التعبيرى فنيا ، كما أفسده فكريا . ولا شك أن صراعا هائلا — كما سبق أن قلت — نشب فى عقل الحكيم ووجدانه الفنى إبان تلك المرحلة التالية لصدور « عودة الروح » بسنوات خمس . ولقد شاء الحكيم بتجربته الذهنية التى تميل إلى التعميم أن يعبر عن كل جانب من جانبى الصراع ، على حده . فعبر عن الجانب السلبى فى « عصفور من الشرق » وعن الجانب الإيجابى فى « يوميات نائب » ولم يشأ أن يزاوج بينهما فى مركب صراعى واحد ، مخافة أن ينتصر فى النهاية — ولا بد أن يفعل ذلك — لأحد الجانبين . واكتفى بأن يصدر العملان فى فترة زمنية واحدة لاتتجاوز العام .

إلاّ أن « عصفور من الشرق » لم تكن فى جوهرها عملاً سلبياً خالصاً . وإنما هى قد حملت إلى جانب رومانسيتها الفنية ورجعيتها الفكرية ، دلالة أخرى على جانب كبير من الأهمية . تلك هى « الرؤيا » التى ولدت فى « عودة الروح » وانبعثت عن ذلك التفاعل الحضارى بيننا وبين الغرب من ناحية ، وبيننا وبين المنطقة العربية من الناحية الأخرى . ولدت لنا مع عودة الروح « الرؤيا المصرية » التى حاولت أن تقيم التوازن بين المجد المصرى القديم والحضارة الغربية الحديثة بأن تمد جذور الإنسان المصرى المعاصر إلى أرضه التاريخية ليمتص عصارتها الحضارية ويتمكن من الوقوف على قدميه وجها لوجه أمام حضارة العصر . لم تكن رؤيا عنصرية تحس تفوقاً ما فى التربة المصرية وطمى وادى النيل ، بل كانت رؤيا « المقاومة » الضارية للتخلف المحلى وأدوات القهر الأجنبى . ولم تكن رؤيا انعزالية تنطوى على نفسها بعيداً عن جيرانها ، وإنما كانت رؤيا « الحضور » الواعى بالذات دون أن يتورط فى أغلال وهمية باسم العروبة أو باسم الدين . هذه الرؤيا التى صاغتها عودة الروح فى إطار الصراع بين الاتجاهات الفنية الثلاثة من ناحية ، وبين الواقع والرمز من ناحية أخرى ،أقبلت« عصفور من الشرق » و « قنديل أم هاشم » لتوطيد دعائمها النظرية والتطبيقية . فإذا كانت عودة الروح وقصص نجيب محفوظ التاريخية وغيرها من أعمال عادل كامل وباكثير والسحار قد حاولت أن تمد الجذور إلى مصر الفرعونية ، فان عصفور من الشرق وقنديل أم هاشم تمدان الجذور إلى مصر العربية الإسلامية . ولا يعنى ذلك سوى أنه ينبغى أن تطرح قضية التراث فى إطارها التاريخى ، فليست مصر الفرعونية ومصر المسيحية ومصر الاسلامية ومصر العربية الحديثة إلا وحدة حضارية عميقة الجذور فى أغوار النفس المصرية . ولا يعنى ذلك أيضا سوى أن قضية التراث لا ينبغى أن تنفصل عن قضية المعاصرة . ولا يعنى ذلك ثالثا سوى أن التفاعل بين الماضى

والحاضر من جهة ، وبيننا وبين أرفع ذروة حضارية فى العالم الحديث من جهة ثانيه، هو جوهر « المسار الخاص » لحضارتنا وآدابنا وفنوننا . التراث والمعاصرة هى قضية محسن مهما جاء تعبيره متخلفاً عن إسماعيل فى قنديل أم هاشم أو لويس عوض فى « مذكرات طالب بعثة » .. إن ارتباط لويس عوض بالتراث كان ارتباطا معاصرا عبر عنه فى الإستخدام الشجاع للغة الشعبية . أما الإرتباط بالتراث عند الحكيم فقد آثر الشكل الكلاسيكى فى استخدام اللغة بالرغم من نجاحه السابق فى « عودة الروح » حين استخدم العامية المصرية استخداماً موفقاً .

ولم ينقذ توفيق الحكيم من هذه المجموعة الهائلة من التناقضات إلا كتابه الرائد « يوميات نائب فى الأرياف » .

الفصل الثامن
يوميات نائب فى الأرياف



أبادر فأقول إن « يوميات نائب فى الأرياف » تعد نموذجاً رائداً للواقعية النقدية فى الأدب المصرى الحديث ، تماما كما كانت « عصفور من الشرق » نموذجا للرواية الرومانسية . وبالرغم من أنه ليس من تقاليد النقد الحديث « الحكم » على العمل الفنى فضلا عن الحكم مقدما ، فإننى أرى من الأهمية بمكان أن أضع هذه المصادرة فى مقدمة حديثى عن « يوميات نائب »، ذلك أن الإيهام الكامل بالواقع هو السمة الرئيسية فى هذه الرواية . ولا شك أن ثمة فرقا بين الإيهام الجزئى بالواقع عن طريق المسافة النسبية التى يخلقها الفنان بين الواقع والرمز ، وبين الإيهام الكامل بهذا الواقع الذى أخذ به الحكيم فى تلك المرحلة العنيفة من مراحل انفصامه الفنى بين الرومانسية والواقعية . إلا أن الحكيم لم ينحدر إلى المستوى الفوتوغرافى المحض فى تصور الواقع وتصويره ، وإنما هو راح يستوحى من هذا الواقع أكثر جزئياته حضورا وتجسيدا لواقع أشمل هو الواقع المصرى فى ثلاثينيات هذا القرن ، فاختار من هذا الواقع القرية

المصرية التى عمل بها وكيلا للنائب العام فى أولى مراحل حياته العملية . وبالرغم من أن الإطار العام للقصة هو « اليوميات » التى سجلها وكيل النيابة — وهو شخصية هامشية فى القصة تقوم بدور الراوى — إلا أن الحكيم قد حاول أن يصوغ الأحداث التفصيلية بين ذراعى القصة الأصلية . وهكذا أراد هذا الفنان الواقعى أن يلعب لعبته الفنية الجديدة فى نطاق الواقعية الفوتوغرافية بأن يكسر رتابة الواقع وإملاله، وذلك بأن يخطط قصة رئيسية هى قصة الفتاة « ريم » وعن طريق اليوميات تتخلل هذه القصة عشرات الأقاصيص الصغيرة التى تكشف عن بشاعة المأساة التى يعيشها الريف المصرى حينذاك .

وتبدأ « يوميات نائب » ببلاغ يقول إن رجلا فى الأربعين يدعى « قمر الدولة » وجد فى منطقة مجاورة وقد أصابه عيار نارى ، فينتقل وكيل النيابة إلى مكان الحادث ويأمر بنقل المصاب إلى المستشفى . ولكنه لا يجد شهوداً على الحادث ، ولا يعرف شيئاً عن الظروف المحيطة بالمجنى عليه سوى أن زوجته قد ماتت منذ عامين وتركت شقيقتها الصغيرة « ريم » التى تقيم معه بعد وفاة أختها . وريم إذن هى الإنسان الوحيد الذى يستطيع أن يقول شيئاً فينير مجاهل التحقيق ، فلا بد من التحفظ عليها حتى يصل وكيل النائب العام إلى أول الطريق المؤدى إلى الحقيقة . ويتطوع مأمور المركز بأن تبيت الفتاة الصغيرة فى بيته ما دامت بلا مأوى ولا أهل .

وتبرز لنا بين الصفحات شخصية على جانب كبير من الأهمية هى شخصية الشيخ عصفور فهو يحدب على الفتاة ويرافق مجريات الأمور تحت نظر السلطات دون أن تكون له مصلحة مفهومة وبغير أن تكون له وظيفة محددة . وما أن يستيقظ وكيل النيابة فى صباح اليوم التالى ليستجوب الفتاة حتى يفاجأ الجميع بهروبها من بيت المأمور . ولم تكن حالة المجنى عليه قد سمحت باستجوابه

فيأمر المحقق بالبحث عن « ريم » فى كل مكان من القرى المجاورة ، ولكنهم يخفقون فى العثور عليها. وبينما كان وكيل النيابة فى طريقه إلى المستشفى للسؤال عن « قمر الدولة » يشاهد ريم مع الشيخ عصفور يجلسان خارج السور إلى جانب عشرات من الزوار، فيتركهما ليذهب إلى المأمور ويطلب إليه « قوة » تتوجه للقبض عليهما .

وما أن تذهب القوة إلى هناك حتى تفاجأ بالشيخ عصفور بمفرده ، أما «ريم» فلا أثر لها. ويقع المحقق فى حيرة لا نهاية لها : لقد اختفى عصفور من قبل ولم يعثر له على أثر ، وها هو ذا يظهر الآن دون أن تكون معه «ريم» التى يخيل لوكيل النيابة أنه رآها برفقته عند المستشفى وفى هذه الأثناء تعلن المستشفى عن وفاة المجنى عليه «قمر الدولة» فيكاد المحقق أن يستريح من عناء البحث الطويل ليغلق ملف القضية . إلا أن مفاجأة أخيرة تقع بالعثور على جثة «ريم» طافية على مياه إحدى الترع القريبة من القرية . وتتشابك أطراف الجريمتين تشابكا معقداً ينتهى بتحويل كلا الجثتين إلى الطبيب الشرعى ، وتصبح التأشيرة الأخيرة فى « يوميات نائب الأرياف » هى تصريح الدفن . وتحفظ القضية لعدم معرفة الفاعل كغيرها من القضايا العديدة التى يقيد ما تحتويه من جرائم «ضد مجهول» وتتراكم الملفات فى مخازن المحاكم ، أكداساً فوق أكداس تشهد بضخامة هذا « المجهول » فى حياتنا .

والمجهول فى «يوميات نائب» حيلة فنية بارعة من جانب توفيق الحكيم، فإذا كانت الأحداث المادية المحسوسة والمباشرة تقول أن الفاعل مجهول ، فإن الفنان خلال عشرات التفاصيل الصغيرة يقول إن الفاعل معلوم . يبدو لنا هذا « الفاعل » عملاقا ضخماً واضحا فى ساحة المحكمة حين يدور مثل هذا الحوار بين القاضى والمتهم :

« ــ انت يا راجل متهم بانك غسلت ملابسك فى الترعة .

(م ١٠)

— ياسعادة القاضى ربنا يعلى مراتبك .. تحكم علىّ بغرامة لأنى غسلت ملابسى ؟

— لأنك غسلتها فى الترعة

— واغسلها فين ؟ »

ويعلق الفنان « .. ولم أر واحداً من المخالفين قد بدا عليه أنه يؤمن بحقيقة ما ارتكب ، إنما هو غرم وقع عليهم من السماء كما تقع المصائب ، وإتاوة يؤدونها لأن القانون يقول : إنهم يجب أن يؤدوها » .

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة أخرى فى تلك « الجحور » المسقفة بحطب القطن والذرة يأوى إليها الفلاحون. أو على حد تعبير المؤلف، قطعان من البيوت تعيش فى بطونها ديدان من الفلاحين، وقد حدث ذات مرة أن طرح البحر كيساً كبيراً فهرول إليه أهل القرية واعتبروه كنزاً من القدر إذا استخرجوا منه أشكالا وألواناً من الثياب والأقمشة . وكان هذا الكيس فى واقع الأمر قد سقط من إحدى عربات اللورى الخاصة بنقل البضائع من المصنع إلى الشركة . وما أن اكتشف رجال الأمن أن الثياب الجديدة التى ارتداها أهل القرية فجأة هى « ثياب مسروقة » فى عرف القانون ، ولا بد إذن من تقديمهم جميعاً إلى المحاكمة .وأمام وكيل النائب العام قالوا :

« — فهمنا ياحضرة البك، لكن.. بقى الكساوى كانت قدام نظرنا ورماها البحر علينا والواحد منا من غير مؤاخذه عريان .

— أنت ياراجل فاكر الدنيا فوضى ، والا فيه قانون وحكومة !

ويظهر أن الرجل لم يستطع صبراً فقال :

— بقى هى الحكومة لا منها ولا كفاية شرها ؟ ! لا كستنا ولا تركتنا نتكسى » .

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة أخرى حين نعلم أن مأمور المركز اعتاد فى أوائل كل شهر أن يلعب الورق مع الموظفين جميعاً فيربح مرتباتهم ويظل طول الشهر يقرضهم مايحتاجون إليه للأكل والمعاش حتى لايموتون جوعا إلى يوم القبض فيلاعبهم من جديد ويأخذ مرتباتهم الجديدة ويقرضهم مايعيشون به طول الشهر وهكذا . والقاضى مشغول عن سماع دفاع المتهم عن نفسه بكتابة الحيثيات ومنطوق الحكم فى نفس الوقت الذى يكون فيه الحاجب قد أحضر له سلة اللحم والزبد والجبن وانتظره بها على المحطة فى قطار الساعة الحادية عشر صباحا فهو يسكن العاصمة ويحضر إلى المحكمة ثلاث مرات فى الأسبوع . فإذا قال له أحد الفلاحين :

« — والعمل إيه ياحضرة القاضى ؟

— العمل إن الحكم السابق بحبسك ينفذ عليك . إحجزه ياعسكرى .

— الحبس بالزور ياحضرة القاضى ! أنا مظلوم . لا قاضى سمع كلامى ولا حاكم طلب سؤالى لحد الساعة ؟

— إخرس ! معارضتك ياراجل بعد الميعاد .

— وماله

— القانون ياراجل محدد بثلاثة أيام

— أنا ياسيدى القاضى غلبان لا أعرف اقرأ ولا أكتب ومن يفهمنى القانون ويقرينى المواعيد ؟

— يظهر إنى طولت بالى عليك أكثر من اللازم . أنت ياابهيم مفروض فيك العلم بالقانون . . إحجزه ياعسكرى »

ويتصور وكيل النيابة أن رجل القضاء لاينبغى له الكلام فى السياسة ؛ ومهما تغيرت الوزارات والأحزاب فإن القانون هو القانون . ولكنه سرعان

مايدرك خطأ تصوره، فما أن تقبل الانتخابات حتى يحس المأمور بأهميته ولا يعبأ بتفتيش وكيل النائب العام لسجن المركز الذى يمتلىء بالمعارضين للوزارة الجديدة بغير « أمر حبس » !

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة أخرى حين يذهب طبيب المركز لإنقاذ ولادة متعسرة فما أن يضع يده فى الرحم حتى يجده محشوا بالتبن وإذا مثانة المريضة قد تهتكت والمولود قد مات فيها منذ يومين . فالتفت إلى « ست هندية الداية الصحية » مستفهماً فقالت أصل باسيدى الدكتور لمادخلت يدى اسحب الولد لقيتها راحت « مزفلطة » قمت قلت « أحرش كفى بشوية تبن » . ومدت للطبيب يدا ملوثة بالتبن قد بدت منها أظافر طويلة سوداء . وماتت المريضة وطفلها واكتفت الصحة بأن سحبت من هذه الداية « الصحية » التصريح . ولكنها لم تغير « النظام » وهى تعلم أن ألوف الأطفال يموتون على هذه الصورة كل عام « إن أرواح الناس فى مصر لاقيمة لها »

هذا هو « الفاعل » المعلوم إذن من خلال هذه الأمثلة القليلة والجزئيات المنثورة هنا وهناك . إن الفنان يضع النظام الاجتماعى بأكمله فاعلا رئيسيا فى كافة الجرائم التى تقيد عادة « ضد مجهول » . إنه لا يتجاهل العناصر القانونية الأخرى التى تشارك بصورة أو بأخرى فى هـــذه الجرائم ، كضعف الإحســاس الخلقى والمصادفات غير المتوقعة ، والسلوك الشخصى للأفراد إلى غير ذلك . ولكن هذه الروافد جميعها تصب فى مجرى رئيسى واحد هو النظام الاجتماعى السائد وما يتفرع عنه من قوانين فى كافة مجالات الحياة الاقتصادية والسياسية . والحكيم بذلك يختلف عن رواد الواقعية النقدية فى الأدب الغربى حيث كانت مهمتهم الأولى هى « ترميم النظام » بالكشف عن تمزقاته المختلفة واقتراح مقاسات « الرقع » المطلوبة . إن الفنان المصرى الذى يعيش فى مرحلة حضارية مختلفة كيفيا عن الحضارة

الأوربية يحس فى أعماقه أنه لابد من « تغيير جذرى » فى الأساس الاجتماعى ولا جدوى من الإصلاح الجزئى .

فالحضارة الأوربية التى أثمرت الواقعية النقدية فى القرن الماضى ، كانت حضارة علمية وصناعية متقدمة . أما حضارتنا التى عبرت عن نفسها فى الريف المصرى إبان ثلاثينات هذا القرن فقد بلغت من الانحطاط أبشع صوره على الإطلاق . لذلك يحاصر فنان « يوميات نائب » النظام الاجتماعى بأكمله بين قوسين ، كحد أدنى للاتهام الموجه للعصر جميعه ، وهكذا ترتفع واقعيته النقدية إلى المستوى الثورى . ولعل البناء الفنى الذى لخص لنا الأحداث الرئيسية فى جريمة ضد مجهول ثم أضاف أن التفاصيل تكشف لنا عن مجرم مجهول. لعل هذا البناء يضمر ذلك اللون الرفيع من ألوان السخرية الهادئة التى لاتقوم على المفارقات اللفظية أو المصادفات الجزئية ، وإنما تقوم على ذلك الصراع الواضح البين بين التناقضات التى لانهاية لها . فالخطوط العامة للرواية تصوغ قصة جريمة يومية تقيد عادة ضد مجهول ، والخطوط التفصيلية تصوغ قصة الجريمة الأم التى يعرف الجميع فاعلها الأصلى . وتلك هى الريادة الفنية فى قصة « يوميات نائب فى الأرياف » . إنها مجموعة من الخطوط المعقدة فى لوحة درامية كبيرة تتحول عند النظر المدقق إلى مجموعة هائلة من اللوحات التى لانهاية لغناها الدرامى العظيم . وليس غريباً أن يتخصص فيما بعد كاتب مسرحى معاصر كسعد الدين وهبه فى إستيحاء هذه القصة فى أغلب أعماله المسرحية مع فارق واحد هام هو أن صدور « يوميات نائب » عام ١٩٣٧ يتخذ لنفسه دلالة جوهرية أعمق بكثير من صدور « المحروسة » و « السبنسة » فى الستينات من هذا القرن .

البناء الفني في « يوميات نائب » إذن ، بناء مركب ، فهو يشتمل على قصة رئيسية ، ثم تشتمل هذه القصة بدورها على مجموعة من الأقاصيص . إلا أن الفنان هنا لايستخدم أدوات التعبير الرومانسي التي جربها في « عصفور من الشرق » كالرسائل والفلاش باك ومختلف أشكال الذكريات . حقاً ، هو يستطرد أحياناً بما يخرج به عن السياق الأصلي ويجرح الشكل التعبيري . كما نلاحظ في بداية القصة حين ذهب وكيل النيابة لمعاينة مكان الحادث فيتذكر أنه ترك ذات مرة جريحاً يعالج سكرات الموت وراح يصف مايرتديه فما أن فرغ وانحنى على المصاب يسأله عن المعتدى فإذا به قد توفى . وكما نلاحظ ذلك التداعي الذي اقتحم عالمه الواقعي عند إحدى المقابر فقد نظر إلى بقايا الإنسان وهو يتخيل أن هذه الجثث والعظام فقدت لدينا ما فيها من رموز ، فهي لاتعدو في نظرنا قطع الأخشاب وعيدان الحطب وقوالب الطين والآجر ، إنها أشياء تتداولها أيدينا في عملنا اليومي ، لقد انفصل عنها ذلك « الرمز » الذي هو كل قوتها « نعم ، وماذا يبقى من تلك الأشياء العظيمة المقدسة التي لها في حياتنا البشرية كل الخطر لو نزعنا عنها ذلك الرمز ؟ أيبقى منها أمام أبصارنا اللاهية غير المكترثة غير جسم مادي حجر أو عظم لا يساوي شيئاً ولا يعني شيئاً ، ما مصير البشرية وما قيمتها لو ذهب عنها الرمز ، الرمز هو في ذاته كائن لا وجود له . هو لا شيء . وهو مع ذلك كل شيء في حياتنا الآدمية . هذا اللاشيء الذي نشيد عليه حياتنا هو كل ماتملك من سمو نختال به ونمتاز على غيرنا من المخلوقات » .

أقول ، حقاً إن هذا التداعي أو ذاك الاستطراد يعطل السياق الفني فيصيبه بالركود أحياناً ويبعث فيه شيئاً من التشتت الذي لاغاية له في معظم الأحيان . ولا يستطيع الفنان أن يحتج علينا بأنه كتب قصته في قالب « اليوميات » التي تتسع لأمثال هذه الشطحات ، فالحق أيضاً أن تصميم « يوميات نائب » خلا

تماماً من التأملات الذهنية المجردة والخواطر المبعثرة ، وإنما هو اختار اليوميات هنا إمعاناً فى واقعية الواقع لا هروبا إلى سبحات الخيال فى عالم الوهم . اليوميات تمنح هذا العمل بعدا واقعيا صميماً لأنها تغوص فى أعماق القرية المصرية بكل ما يأتى به الغوص من بشاعة المأساة التى تعيشها .فاليوميات ليست — كما هى عند المراهقين — دغدغة لحواس يقظة فى منتصف الليل . إن الحكيم يعيد إلى اليوميات معناها السليم فيقيمها على قدميها بدلا من سيرها على رأسها فى وضعها السابق . اليوميات عند الحكيم إطار واقعى صارم مهما شابته بعض الاستطرادات والتداعيات الذهنية فى بعض المواضع .

والقصة الرئيسية تبدو كما لو كانت جريمة قتل عادية ، مقيدة ضد مجهول ما دامت السلطات لم تتوصل إلى معرفة الجانى . والأقاصيص الفرعية تبدو كما لو كانت مجريات الأمور الطبيعية فى عالم هذه القرية المشبعة بالدماء والرشوة والفقر والاختلاس والتزوير . إلاّ أننا لو تصورنا للحظة واحدة أن كلا من القصة الرئيسية والأقاصيص الفرعية يشكل عماد الحياة الحقيقية فى هذه القرية من قرى مصر ، لاستطعنا أن نضع أيدينا على أسرار هذا البناء المركب فى « يوميات نائب » الذى يبدو لأول وهلة ممعنا فى البساطة والألفة . تلك البساطة التى نعرفها عند الكاتب الألمانى العظيم برتولد بريخت ، وإن كان يختلف فى طريقه إليها عن الطريق الذى يسلكه الحكيم فى يومياته . فبريخت يلجأ إلى التعميم وشىء من التجريد ، ولأنه يعمم الواقع المرئى المباشر ولا تشغله المشكلة الميتافيزيقية المجردة بطبيعتها ، فإن هذا الواقع المجرد يتسم بالبساطة والألفة عند المتلقى على الرغم من تعقيد المشكلات الفنية التى يواجهها بريخت فى سبيل هذا الجمع المزدوج بين البساطة والتجريد .

أما توفيق الحكيم فيصنع شيئاً مختلفاً وإن اقترب خطوات مما يصنعه بريخت ، فهو لا يعمم الواقع ولا يجرده ولكنه يقدمه فى صورة « الإيهام الكامل » الذى يغرق المتلقى فى تفاصيل اليوميات وجزئياتها الدقيقة وإن لجأ إلى التعميم والتجريد فى المستوى الفنى المحض ، فى طريقة استخدامه لأدوات الصياغة الجمالية والتعبيرية . فكيف ذلك ؟

إن العامل عند بريخت « يمثل » الطبقة العاملة ، والرأسمالى « يمثل » الطبقة الرأسمالية .. ولكن الفلاح عند الحكيم هو فلاح من لحم ودم يمثل نفسه وطبقة الاجتماعية معاً . وهو يمثل نفسه فى إحدى لحظاتها ـ لا فى تاريخها كله ـ وهو يمثل طبقته من إحدى الزوايا لا من جميع زواياها . لذلك يكثر عدد الفلاحين فى قصة الحكيم بغير أن تكون هذه الكثرة « عددية » وحسب . وتكثر رموز السلطة كالمأمور والعمدة والقاضى ووكيل النيابة والخفير ، ولكل شخصية منهم أهمية محددة فلا يمكن استبدال أحدهم بالآخر ، أو الاستغناء عن أحدهم بالآخر .

قصة الحكيم قصة واقعية ، ومسرح بريخت مسرح واقعى . ولا نقول مع البعض أن واقعية بريخت هى فى المضمون دون الشكل ، أو نغامر بالانصياع للمعادلة ذات البريق فنقول إن واقعية الحكيم فى الشكل لا فى المضمون . إن أمثال هذه التصنيفات مزيفة ومفتعلة لأنها فى جوهرها عملية إسقاط خارجى ، وليست توغلا فى أعماق العمل الفنى ، واكتشافا لقوانينه الداخلية . إن واقعية بريخت هى واقعية الملحمة الشعبية التى يحتمل أحد وجوهها التجريد والتعميم ، فهى واقعية المضمون المنحوت بوعى وعمق نافذين من حياة الإنسان المعاصر فى عالمنا . وهى واقعية الشكل المأخوذ عن أعرق قوالب التعبير الفنى فى تراث الشعوب . أما توفيق الحكيم فيستلهم الواقع حقاً ، ويضع النظام بأكمله بين

قوسين ، ولـكنه لا يكتشف القانون الداخلى لهذا النظام الآيل السقوط . لهذا تظل ثورية الحـكيم فى حدود الواقعية النقدية التى تـكتفى بالصورة الموضوعية للمجتمع المتآكل ، وتلعن القوانين الدستورية التى تـكفل لهذه الصورة البقاء . ولـكنها لا ترتفع إلى مستوى الواقعية الثورية فى أدب بريخت حيث ينشغل باكتشاف القانون الرئيسى الشامل للمجتمع . ولا يهبط إلى مستوى الواقعية النقدية أو الواقعية الطبيعية فى أوربا حيث يكتفى أصحابها بالنقدات الجزئية للمجتمع .

ونعود إلى قولنا بأن الحـكيم يعمم ويجرد فى المستوى الفنى للصياغة الجمالية وأدوات التعبير لحسب ، فهو يجعل من قصة « ريم وقمر الدولة » هيكلا عظمياً مجرداً هو جريمة القتـــل التى وقعت للرجل أولا ، وللفتاة أخيراً . وإذا كان المؤلف قد شاء أن تقيد الجريمة ضد مجهول فليس ذلك للانتهاء بقصة بوليسية شيقة إلى خاتمة تثير البلبلة والحيرة . وإنما لـكى يدعنا نتمعن أكثر فأكثر فيما يكسو الهيكل العظمى العام من لحم ودم خاص . ليس « قمر الدولة » إلا أحد الرجال العديدين فى القرية المصرية ممن يلقوا حتفهم فى لحظة برصاصة عابرة مع سبق الإصرار وإن اختفت عن الأعين ، أو تعامت عنها الأعين . وليست الفتاة « ريم » إحدى الفتيات الجميلات بالقرية ممن تطفو جثثهن على مياه ترعة قريبة أو بعيدة . وليست زوجة « قمر الدولة » بأول أو آخر زوجة تموت خنقاً فى ظروف مريبة . ولـكن ماذا صنع الفنان بهذه الشخصيات وتلك المصائر التى اختلطت خيوطها وامتزجت ؟ إن هذا السؤال يجرنا إلى ما استهدفه الحـكيم من روايته الأولى « عودة الروح » . فقد كانت هذه الرواية صراعاً عنيفاً بين مختلف الاتجاهات الفنية التى سيطرت على الحكيم فى أوائل حياته الفنية . وكان الاتجاه الواقعى هو أحد هذه الاتجاهات . وكانت

الحصيلة النهائية لعودة الروح هى « الرؤيا المصرية » التى شهدت ميلادها على يديه . وإذا كانت هذه الرؤيا فى عودة الروح على درجة مامن الغموض لما كان عايه الصراع من حدة واشتعال ، فإن هذه الرؤيا قد اتجهت إلى الوضوح فى « يوميات نائب » بالرغم من الصعاب التى اعترضتها فى «عصفور من الشرق» .

فنى « يوميات نائب » لا تصبح مصر مجرد فكرة ميتافيزيقية خالدة ، وإنما هى واقع مليء بالبؤس والعار وقابل للزوال من خريطة الحضارة . مصر فى « يوميات نائب» هى تلك االجحور المسقفة بحطب القطن والذرة يأوى إليها الفلاحون . فى لونها الأغبر الأسمر لون الطين والسماء وفضلات البهائم ، وفى تكدسها وتجمعها « كفوراً » و« عزباً » مبعثرة على بسيط المزارع ، « لكأنها هى نفسها قطعان من الماشية مرسلة فى الغيطان » . وهاهو ذا الفلاح المصرى فى « يوميات نائب » لم يعد هو الكائن الحى الذى ترقد فى أعماقه عشرة آلاف سنة من المجد الحضارى القديم فحسب ، بل هو قد يحتوى نقصاً خلقياً يضاف إلى أمراضه الجثمانية والفكرية والاجتماعية ، وربما كانت قلة مقدرته وضعف ثقته بالنفس منشؤها اشتغاله بأعمال العبيد من قديم فى الأرض والزراعة وترك الفروسية والجندية للغيرين . وربما كان داء الشكوى قد استوطن دم الفلاح على مدى أحقاب من الجور مرت به . وهكذا تتطور الرؤيا المصرية عند الحكيم من حدودها الوطنية التى تستنشق عبير الماضى العظيم لبعث النخوة الوطنية فى الأجيال المعاصرة المناضلة من أجل الاستقلال ، إلى الآفاق الاجتماعية التى تنفسح أحلامها فيما وراء الاستقلال . أى أن الرؤيا المصرية فى « عودة الروح » كانت فى صميمها رؤيا وطنية خالصة ، لهذا كانت ترى الريف والفلاح بمنظارها الرومانسى ، أما فى « يوميات نائب » فتتحول إلى رؤيا اجتماعية خالصة ترى الريف والفلاح بمنظار واقعى .

فماذا قالت الرؤيا الجديدة ؟ . .

قالت إن الحكيم بفطرة الفنان المصرى الأصيل ، قد أدرك الوجهين المعاصرين لحضارتنا : « التقاليد » غير الديموقراطية فى أسلوب الحكم من جانب ، و « التخلف الحضارى » المدمر من جانب آخر .

وقد كان هذا الإدراك فى جوهره إحساسا ووعيا ثوريا عميقا بما آلت إليه الأرض من جفاف وما آلت إليه الروح من بوار . إنه لم يتخل قط عن مصرية رؤياه ، ولكنه تخلى بشكل تأكيد عن مضمونها الرومانسى الثابت المطلق إلى مضمون جديد ، حى ومتطور . لم يتخل الحكيم عن مصرية رؤياه بدليل تدعيمه لإحياء الشخصية المصرية فى الفن ، تلك التى ظلت نائية عن البناء الروائى فى أدبنا الحديث أمدا طويلا . ولكنه تخلى عن المطلقات الرومانسية الجامدة ، فأخذ يتشكل بما يمليه الواقع المتحرك من تطورات قد تبطىء فى الظاهر ، ولكنها تضمر فى الباطن تغيراً ديناميكيا هائلا .

ويلتقط الفنان من جزئيات هذا الواقع ما يؤيد وجهة نظره الجديدة ، فما أن يدخل وكيل النائب العام على مأمور المركز حتى يراه وهو يفض مجلساً للعمد ويشيعهم إلى الباب قائلاً : « فتح عينك ياعمدة انت وهو . مرشح الحكومة فى الانتخابات لازم ينجح،أنا نفضت إيدى وانتم أحرار...مفهوم؟». وعند ما يهم وكيل النيابة بتفتيش سجن المركز التفتيش «المفاجىء» يخبره معاونه بأنه يفضل الاكتفاء بالتوقيع على دفاتر السجن هذه الأيام . فلا شك أن المركز مزدحم الآن بخصوم الحكومة الجديدة بغير وجه حق ، ومن الأفضل تجاهل عبارة « ياما فى الحبس مظاليم » ، فإذا استفسر الوكيل موافقاً « يعنى نمضى على دفاتر المركز ونسكت ؟ » يجيبه المعاون « يا سيدنا إليك ، إحنا

حانكون أحسن من مين . . كان غيرنا أشطر » . وأين وكيل النيابة الذى يعارض المركز اليوم فى إصدار أوامر الحبس ؟ . ويخرج العمدة من مكتب المأمور كأنه خادم أو مجرم ، ويحس الفنان أن الذلة التى يذوقها فى حضرة رجال الإدارة لن تذهب سدى ، فهو سيذيقها بعينها لأهالى القرية التى يحكمها « فإن كأس الإذلال تنتقل من يد الرئيس إلى المرؤوس فى هذا البلد حتى تصل فى نهاية الأمر إلى جوف الشعب المسكين وقد تجرعها دفعة واحدة » . ويسأل وكيل النيابة « حضرة المأمور » :

« — والإنتخابات

— عال

— ماشية بالأصول ؟

فنظر مليا ، وقال فى مزاح كمزاحى :

— حانضحك على بعض ؟ ! فيه فى الدنيا انتخابات بالأصول ؟ !

فضحكت وقلت :

— قصدى بالأصول : مظاهر الأصول

— إن كان على دى إطمئن

ثم سكت قليلا ، وقال فى قوة وخيلاء :

— تصدق بالله ؟ أنا مؤمور مركز بالشرف . أنا مش مأمور من المآمير اللى انت عارفهم ، أنا لا عمرى أتدخل فى انتخابات ، ولا عمرى أضغط على حرية الأهالى فى الإنتخابات » .

ثم يكمل « دى دايماً طريقتى فى الإنتخابات . الحرية المطلقة ، اترك الناس تنتخب على كيفها ، لغاية ما تتم عملية الانتخابات وبعدين أقوم بكل بساطة

شايل صندوق الأصوات وأرميه فى الترعة ، واروح واضع مطرحه الصندوق اللى احنا موضبينه على مهلنا » .

هـــذه النصوص المطولة قد توحى بأن الحـكيم رأى الواقع كله سواداً فى سواد . والحق أن الحـكيم لا يؤمن بنظرية السواد المطلق أو الشر الكامل التى آمنت بها الواقعية الأوروبية فى القرن الماضى ، ولـكنه يحاول استكمال الرؤيا التى بدأ بناءها فى « عودة الروح » . فقد كانت هذه الرؤيا من التفاؤل بحيث جنحت نحو « الخير المطلق » الذى تراه العين الرومانسية فى كل ماهو مصرى . ولولا الأهداف الوطنية الواضحة التى أبان عنها الـكاتب فى « عودة الروح » لجاء تصويره للريف، وتصوره عن الفلاح أقرب إلى المخدرات الذهنية من ناحية ، وأقرب إلى الحاسة العنصرية من ناحية أخرى . لهذا يجىء استكماله لهذه الرؤيا فى « يوميات نائب » استكمالا موضوعياً عميقاً ، فإذا كانت مصر تتمتع بالأصالة الحضارية وعراقة التاريخ ، فإن هذا لا يمنع أن مجدها الحضارى القديم لم يورث بشكل قدرى محتم . إذ تدهورت حضارتها تدهوراً شديدا وألمت بها عصور كاملة من الانحطاط بحيث أن « التخلف الحضارى » ما يزال عنصرا باقياً من عناصر تاريخها الحديث . كذلك فإن عراقة تاريخها مع المجتمع العبودى قد ظلت كامنة كالبذرة فى أرض تتسم بمركزية السلطة أمدا طويلاً بحيث أن هذه البذرة القديمة هى بعينها التى أنبتت فيما بعد وأثمرت « التقاليد غير الديموقراطية فى أسلوب الحـكم » .

لذلك لا يصبح الفلاح المصرى المعاصر فى « يوميات نائب » مجرد رمز إلى حضارة تمتد جذورها إلى عشرة آلاف سنة كما صورته لنا « عودة الروح » ، وإنما يترك الحـكيم هذا الشكل العام وخطوطه العريضة ، إلى المضمون الخاص وخطوطه المفصَّلة . فليس هناك « خير مطلق » كما قالت العين الرومانسية ،

ولكنه لا يتردى أيضاً فى هاوية « الفساد المطلق » كما قالت الواقعية الأوروبية فى الماضى . وإنما هو يرى فى العشرة آلاف سنة التى تتوسد الفلاح المصرى الحديث ؛ مجموعة معقدة من العناصر السلبية والإيجابية التى شكلها الزمن الطويل والبيئة المتعددة الألوان بالكثير من سمات حضـــارتنا المعاصرة . وهى نفس الفكرة التى تبناها فيما بعد الاتجاه الواقعى الثورى فى أدبنا المصرى الحديث، كما تتضح عند عبدالرحمن الشرقاوى فى «الأرض» وعند يوسف إدريس فى «الحرام» .

ولا شك أن القرية المصرية عرفت طريقها الرومانسى لأول مرة فى قصة « زينب » ثم اختلطت الرومانسية بالواقعية فى « عودة الروح » إلى أن جاءت « يوميات نائب » فاستطاعت أن تعزل العناصر الرومانسية عزلا نهائيا . وقد تبلورت محاولة الشرقاوى فى إعادة ذلك المزيج بين الرومانسية والواقعية فى « الأرض » ولكن فى مستوى جديد أكثر تركيباً مما كان عليه فى «عودة الروح » فضلا عن « زينب » .

كان الريف فى « زينب » أشجارا وشمسا وقمرا ، وكانت الرومانسية أن يتناقض هذا الجمال المطلق مع الغرام الفاجع بصورته المأساوية المطلقة أيضا . وكانت رومانسية هيكل على هذا النحو نقلا حرفيا — ساذجاً — للرومانسية الأوروبية التى كان « الريف الجميـــل » فيها رمزا للطبيعة العذراء عندما تفتح ذراعيها لمتعبى المدينة وضحايا حضارتها الصناعية . كما كانت مآسى الحب تعبيرا من أزمة التناقض بين العلاقات الإجتماعية الجديدة فى المجتمع الصناعى الوليد ، والقيم الإقطاعية السائدة على هذا المجتمع . ولم تـــكن هذه المشكلات بصورتها المفصلة هذه هى المحور الأساسى لأزماتنا فى بداية هذا القرن . من هنا احتوت « زينب » على قدر كبير من التناقض والافتعال .

أما « عودة الروح » فقد حاولت أن تصنع شيئاً آخر . حاولت أن تكون أمينة مع هذا الواقع فجاءت ميداناً للصراع بين الإتجاهات الفنية المتعددة ، وميداناً للصراع لما كنا فيه بالفعل من تناقض بيننا وبين الغرب ، وجاءت رومانسيتها مجرد وجه من وجوهها المختلفة ، ولم يكن وجها سالباً ، وإنما كان وجها معبراً عن آلام المخاض لمصر الجديدة . لم تمنع رومانسية «عودة الروح» من أن نرى فى الريف بؤسا وتعاسة ومشكلات ، وأن نرى فى المدينة صعابا وآلاما كثيرة . لم تزيف قط واقعنا وإنما أرادت أن تقول إنه على الرغم من « كل ذلك » فإن مصر « من أعماق ذاتها الحضارية » سوف تنتصر . وتلك هى رومانسيتها ، الثورية فى حينها ، فقد كنا فى أمس الحاجة إلى هذا المصل « الذاتى » فى وجه القهر الأجنبى. ولكن هذه الإيجابية المرحلية من الممكن أن تنقلب فى مرحلة تالية إلى « سم زعاف » هو الحس العنصرى ، أو إلى مخدر قاتل للحس الإجتماعى . لذلك أقبلت « يوميات نائب » لتقول : كلا ! قالتها بكل شجاعة وخشونة وتطرف « رد الفعل » : كلا ليست مصر — بطبيعتها — قادرة على كسب المعركة ! وإنما هناك إرادة الإنسان . وبدأ « النائب » تحايلا طويلا عميقاً الإرادة الإنسان المصرى حينذاك ، وانتهى بنا إلى تساؤل جاد : هل استطاع الذل والهوان أن يقضى على النفس المصرية ، فيحيلها إلى دمية من الخنوع والخذلان ؟ أم أن هذا كله رداء من « الصبر » نسجته لها ليالى العذاب ، والمحن، لتواجه به المصير الأكبر فى استبسال الأنبياء والشهداء؟

ولقد جاءت « أرض » الشرقاوى و « الحرام » ليوسف إدريس ، مرحلتين من مراحل الإجابة على السؤال الرائد . ألقى الحكيم سؤاله فى صياغة مركبة فجاءت الأجوبة أكثر تركيبا .

إن «الأرض» وقد صدرت عام ١٩٥٤ ، أى بعد حوالى ربع قرن من صدور « يوميات نائب » تعيد التوازن المفقود فى يوميات نائب بين الرومانسية والواقعية . هى لا تستعيد رومانسية « عصفور من الشرق » بل ولا تستعيد رومانسية « عودة الروح »

وإنما هى تستلهم رومانسيتها من طبيعة المرحلة التاريخية التى أثمرتها ، مرحلة الأزمة الحقيقية بين التكوين الإجتماعى الجديد والقيم السائدة . لهذا تتوهج صفحات الأرض بأحلام الغرام الرومانسى الكامن فى أعماق « عبد الهادى » جنبا إلى جنب أدوات التعبير الشاعرى فى تركيزها على الظل العاطفى للواقع .

ولكن الشرقاوى لا يصور الريف ملاذا من الحضارة كما فعل هيكل ، ولا يصور الريف تجسيدا لفكرة ميتافيزقية عن مصر كما فعل حكيم « عودة الروح » ، وإنما يصور الريف تجسيدا للواقع المصرى المعاصر كما فعل حكيم « يوميات نائب فى الأرياف » . الواقع المصرى ـ فى الثلاثينات ـ الذى ينضج بالتخلف والدكتاتورية . ولقد نجح الشرقاوى إلى حد كبير فى صنع هذه المزيج المركب من الرومانسية والواقعية تعبيرا أصيلا عما كان يموج به واقعنا من تلاحم غنى بالصراع .

وعندما يقول علوانى فى (الأرض) ـ ص ٦٨ ط أولى ـ : « هى خلاص الحكومة ما عندهاش شغلانة غير بلدنا ؟ مرة ترفد ومرة تحبس وجاية فى آخر المواخر تحوش عنا المية ؟ » يذكرنا على الفور بقرية « يوميات نائب » فى موقفها من القضاء حين اتهمها بسرقة الملابس الجديدة من الكيس الذى طفا على سطح الماء .

كذلك حين يقول الشيخ يوسف فى أرض الشرقاوى أن العمدة هو الذى ساعد الحكومة فى الانتخابات بعد أن قاطعتها الدنيا كلها ، فكان يكتب أسماء الموتى والأحياء ويخدع بعض الرجال بأن دستور حكومة الشعب سيجلب معه البركات ، فإننا نتذكر على الفور موقف العمد والبوليس والنيابة والقضاء فى « يوميات نائب » . وعندما يتهكم عبد الهادى فى الأرض على « محمد أفندى » قائلا « ايوه يا محمد أفندى صحيح ! هو احنا يعنى بنفام على سراير ؟ على سرر مرفوعة ؟ والاعلى نمارق مبثوثة ؟ والا يمكن على أرائك مصفوفة ؟ داحنا نبقى فى الجنة بقى » (ص ٩٥) نتذكر المناخ الإجتماعى الذى أوحت به « يوميات

نائب » وكيف كانت بيوت الفلاحين جحورا مسقفة بعيدان القطن ، هذا هو الجانب الواقعى الذى امتد من « يوميات نائب » إلى « الأرض » .

ولـكن الشرقاوى استطاع أن ينتقل بالواقعية المصرية إلى مستوى جديد يرتفع كثيراً على مستوى الواقعية النقدية . إنه لم يقتصر على (الصورة) بل تجاوزها إلى التفسير والتحليل ، ولم يـكتف بإرادة التغيير ، بل حاول أن يرسم الطريق إلى التغيير . وتبدو لنا واقعية الشرقاوى الثورية منذ البداية ، منذ أن بدأ يخطط هيكل القصة وخطوطها الخارجية ، فبينما يختار الحـكيم فى « يوميات نائب » هيكله العام من « جريمة قتل » عادية كإطار يعلّـق به الصورة الحقيقية المعتمة التى طالعناها من خلال عشرات المشاهد والأقاصيص الفرعية . . نجد أن الشرقاوى يختار هيكله من صلب الأحداث الدامية التى تعيشها مصر فى ذلك الوقت . يختار « قضية الأرض » من خلال مشكلة الفلاحين مع السلطة أو كما جاء على لسان عبد الهادى « تعطشوا لنا الأرض وتقولوا لنا الحـكومة » ، « مين اللى فوقنا حياخد الميه ؟ المخروبه أرض الباشا » (ص ٦٧) أو كما جاء على لسان محمد أبو سويلم « حجزوا على نص البلد وسكتنا لهم. الله ! ويموتوا لنا الأرض من العطش كان » (ص ٧٤) . وليس ذلك سوى الهيـكل الخارجى لحسب لقصة « الأرض » . وهو بالرغم من أنه « يدخل فى الموضوع مباشرة » إلى صلبه وصميمة وجوهره ، إلا أنه بسيط بساطة الفلاحين أنفسهم ، وبساطة الأسلوب الذى كتب به الشرقاوى روايته « . . وفى تلك الأيام بالذات كان أهل القرية جميعاً قد عرفوا أن مياه خمسة أيام من أيام الرى قد أخذت منهم لتعطى لأرض الباشا القريبة من مدينة المركز عاصمة الإقليم » (ص ٩٧) هذا هو المستوى الثورى الجديد للواقعية كما فهمها الشرقاوى وكتب بها روايته.وفى حدود هذا الهيـكل الذى يستوعب أطراف القضية كلها ، تمـكن الشرقاوى من أن ينسج رواية واقعيـــة رائدة تتشابك فيها المصالح بالعواطف بالظروف

والمصادفات والصعاب والقيم ، لتخلق فيما بينها ملحمة بطولية أقرب إلى الشعر منها إلى النثر . ولا شك أن رواية الحكيم كانت أكثر تماسكاً بالرغم من كل ما فيها من استطرادات ، إلا أن رواية الشرقاوى تتجاوزها بالرغم من أنها امتداد لها . تتجاوزها لسببين : أولهما أن « الأرض » تركيب فنى جديد من الرومانسية والواقعية ، وثانيهما أن « الأرض » رؤيا فكرية جديدة لا تضع النظام بقوانينه الدستورية بين قوسين ، وإنما تكتشف القانون الأساسى لذلك النظام والتناقض الجوهرى فى بنائه الإجتماعى . لذلك فمهما قيل إن الأرض مليئة بالشعر حافلة بالجانب الإخبارى تميل إلى شكل الريبورتاج الصحفى ، فإنها ستظل علامة حية من علامات الطريق الطويل الذى قطعته الرواية المصرية من « عودة الروح » إلى « يوميات نائب » إلى « ثلاثية » نجيب محفوظ . وتنبع أهمية المقارنة بينها وبين قصة الحكيم فى أنهما يناقشان فنيا نفس المرحلة التاريخية — ثلاثينات هذا القرن — ويطرحان قضية نفس الشريحة الإجتماعية « الفلاح المصرى » ، فقد اكتفى الحكيم بتصوير النتائج ، وحاول الشرقاوى أن يصور المقدمات التى أدت إليها . ولكن الرابطة القوية العميقة التى تربط بين المقدمات والنتائج ، هى بعينها — فى المستوى الفنى — التى تربط بين « يوميات نائب فى الأرياف » وربيبتها الأولى « الأرض » .

وكانت الابنة الثانية ليوميات نائب فى الأرياف قصة « الحرام » ليوسف إدريس . ويمتزج الشكل والمضمون فى هذه القصة امتزاجا يكاد يجعلها تخلو من الهيكل الخارجى خلوا شبه تام . فالقصة الرئيسية هى قصة « التراحيل » حقا ، ولكن الأقاصيص الفرعية حول علاقة « لندة » بابن مأمور الزراعة وهروبها مع « أحمد سلطان » الكاتب ، وغير ذلك من صراعات بين العمدة والمأمور ، وبين الأهالى والترحيلة ، ليست إلا النسيج المعقد لقصة « عزيزة » التى تركت

زوجها المريض وجاءت مع الترحيلة لتعود إليه ببضعة قروش . وعزيزة هى الشخصية الفنية التى تحمل فى أصالة تكوينها مختلف رموز « الحرام » . فهى « الخاطئة المصرية » التى يشير بها يوسف أدريس إلى مأساة مجتمع بأكمله . هى الزوجة الريفية التى سمعت زوجها المريض يطلب « البطاطا » فى إحدى لحظات « الدلال » فذهبت لتوها إلى أقرب حقول البطاطا ، وراحت تحفر الأرض باحثة عن جذر قريب تخلعه لزوجها . وفى الحفرة التى تمكنت من صنعها أقبل ابن صاحب الحقل ليساعدها على الخروج ، ولكن بعد أن فقدت شيئاً اعتزت به طويلا هو « الشرف » . وهكذا عادت مرة أخرى ، ومرات عديدة ، لتأخذ البطاطا ، وتعطى ذلك الشيء الذى اعتزت به طويلا . وعندما تذهب مع الترحيلة تكون بطنها قد تكورت بشيء غريب عليها ، فالقرية كلها تعلم أن زوجها لا يقربها منذ أمد طويل ، منذ ألم به المرض وأقعده عن مواصلة السعى . ويأتيها المخاض أثناء العمل مع الترحيلة ، فتلد طفلها فى مكان قصى ، ثم تقتله خنقاً . وتعثر القرية على « اللقيط » الميت ، وتبدأ قصة يوسف إدريس . فليس هذا التلخيص الذى قمت به إلا « البرولوج » الذى يمكن أن نتصوره لأحداث « الحرام » . فالحق أن القصة تبدأ بعد ذلك ، بعد اكتشاف « الخطيئة » ، تبدأ فى رحلة طويلة مع الضمير الإنسانى الموزع بين أهل القرية والتراحيل ، والمأمور والعمدة ولندة وفكرى وأحمد سلطان . ذلك الضمير الذى يحاصر به الفنان نظاماً اجتماعيا بكامله ، ولكن الحصار يتم فى وقت واحد مع اكتشاف القانون الأساسى لذلك النظام . ولولا الخاتمة « الحدوتية » التى أنهى بها يوسف إدريس قصته ، لجاءت خطوة بعيدة المدى والأثر فى الصياغة التفصيلية لمراحل الثورة فى بلادنا .

إن يوسف إدريس فى هـذه القصة إمتداد طبيعى لتوفيق الحكيم فى « يوميات نائب » وإن تجاوز واقعيتها النقدية إلى آفاق الواقعية الثورية

هو يستلهم « يوميات نائب » فى ذلك المزيج المركب من لجيعة القرية المصرية وماتدل عليه من إيحاءات تشمل حضارتنا بأكملها ، وإن ركزت « الحرام » على جانب التخلف الحضارى المدمر . وربما كان هذا هو السبب فى اقتراب يوسف إدريس من الرواية الأم « يوميات نائب » فى امتصاصها الدؤوب لمأساة الواقع وتبنيها الصريح للرؤيا الاجتماعية . وبالرغم من التدفق الحار فى سياق « الحرام » والإنسياب الشعرى فى صياغتهـــا الجمالية ، إلا أنها لاتتورط فى رومانسية الشرقاوى وبنائه الشعرى . فالأرض قد بنيت عند الشرقاوى بسيمترية شعرية ، يمكن بواسطتها « وزن » الكثير من مقاطعها بمعيار الشعر وقواعده وأصوله . والأرض عند الشرقاوى قد تبنت أشعة الرومانسية فى مستوى الرؤية الفكرية لافى مستوى الأسلوب فحسب ، أما « الحرام » فتعود إلى المنبع فى « يوميات نائب » وترشف منه الرؤيا المصرية فى مستواها الإجتماعى المحض ، وإن تجاوزت حدود الواقعية النقدية إلى آفاق الواقعية الثورية .

على أن أهمية المقارنة بين رواية الحكيم وروايتى الشرقاوى ويوسف إدريس تبدو شديدة الوضوح فى نقطتين :

الأولى : هى « الخبرة الواقعية المباشرة » التى يمكن تسميتها بالتجربة الشخصية من حيث دورها فى صياغة العمل الفنى . فلعل الوعى الاجتماعى المرهف الذى تتسم به « يوميات نائب فى الأرياف » هو نتيجة اللقاء الواقعى الحميم الذى تم بين الحكيم والقرية المصرية . لذلك تكاد هـــذه الرواية أن تخرج عن حدود « تجربة الذهن » التى عاشها الحكيم ، فجاءت تصوراته عن الواقع فى إطار التجربة الذهنية وحدها ، أما « يوميات نائب » فهى الاستثناء شبه الوحيد الذى يتميز بعمق التجربة الشخصية وحرارتها . والتجربة الشخصية فى « يوميات نائب » أكثر موضوعية — فنياً —

من التجربة الشخصية فى « عودة الروح » حيث تخلصت من المطلقات الرومانسية والأفكار المثالية المسبقة . وكان « الواقع الخام » هو العمود الفقرى ليوميات نائب ، وكان البناء الفنى المتماسك استخلاصاً حياً عميقاً لإطار ذلك الواقع . وهـــذا هو السر فى أن أبوة هـذه الرواية تمتد إلى « الأرض » و « الحرام » وغيرهما من أعمال تناولت القرية المصرية بهذا المنظار الواقعى حيث يتوهج العمل الفنى بحرارة التلاحم بين الفنان وواقعه .

أما النقطة الثانية : التى يلتقى عندها الحكيم بأبنائه من الجيل الروائى الجديد ، فهى « الرؤيا المصرية » التى تهـــدف إلى خلق الشخصية المصرية فى الفن . ولا شك أن الشخصية الفنية المصرية قد عانت الكثير من التطورات قبيل ظهور توفيق الحكيم . إلا أن المرحلة الكيفية الجديدة التى ظهرت بها هـــذه الشخصية فى « عودة الروح » ثم فى « يوميات نائب » هى التى عاشت فيما بعد فى تاريخ الرواية المصرية الذى تعد « الأرض » و « الحرام » من معالمه الرئيسية البارزة . وليس المقصود بالشخصية المصرية فى « عودة الروح » مثلا ، أن تكون محددة الطابع الفردى كشخصية محسن . وليس المقصود بها فى « الأرض » أن تكون وثيقة الارتباط بأحـــلام القرية كشخصية « عبد الهادى » . وإنما المقصود بالشخصية الفنية المصرية أن تكون صوتاً حقيقياً نابعاً من أعماق الضمير المصرى فى إحدى مراحل تطوره . فليست هناك شخصية مصرية مطلقة فى الفن من حدود الزمان والمكان . كما أنه ليست هناك شخصيات مصرية محددة فى الفن ، بجدران الذات الفردية التى تختلف من إنسان إلى آخر . وإنما الشخصية المصرية — فنياً — هى ذلك الكائن الذى يلتئم فى داخله الوجه الإنسانى العام بالوجه الحضارى الخاص ، وهى بذلك شخصية لها جانبها المطلق ، كما أن لها جانبها النسبى . هى من زاوية

شخصية أصيلة الملامح ، ومن زاوية أخرى هى شخصية متطورة السمات . ولعل أصالتها لاتتناقض مع تطورها ، بل هما معاً يصوغان ما ندعوه بالشخصية « المعاصرة » .

وفى « يوميات نائب » بالذات ، أمثلة عديدة لهذه الشخصية . فالمأمور والعمدة ووكيل النيابة والقاضى والشيخ عصفور ، كلهم أوجه عديدة متنوعة للشخصية المصرية فى لحظة حضورها ، وفى أصالة جذورها معاً . بل إن الشيخ عصفور على وجه التحديد ، الذى نراه فيما بعد حياً متجدداً فى أعمال نجيب محفوظ تحت أسماء مختلفة ، يكاد يجمع فى كيانه الفردى الخاص ، مختلف الوجوه التى نراها للشخصية المصرية . فهو ذلك « السر » الذى ينطق بما يستشفه من « الغيب » ويبقى لغزاً دائماً أبدياً لانستطيع أن نمسك به . قد نسميه « درويشا » وقد ندعوه «أبلها» ، ولكنه فى جميع الأحوال يجسد (الغموض) الجوهرى فى حياتنا .

والمأمور ، أو ضابط البوليس ، أو العمدة ، ذلك الممثل البارع للسلطة المركزية أو « الحكومة » أو « الدولة » هو حجاب ضخم من عدم الثقة يرتفع بين الفلاح المصرى و « أولياء الأمر » منذ قديم الزمن . إلى جانب هذه « المطلقات » هناك الصفات النسبية التى تتعلق باللحظة العابرة . وبين المطلق والنسبى ، بين الإنسانية والبيئة المحلية ، تعيش الشخصية المصرية صراعاتها اليومية فى كفاح مرير يتسم بلون المأساة . تلك المأساة التى قد تتلون بأنغام عاطفة الحب كما هو الحال فى أرض الشرقاوى ، أو تتلون بأنغام العذاب والضنى والهلاك كما هو الحال فى « الحرام » . وليست المأساة المصرية فى هذه الأعمال إلا دبيب الحياة الذى انتقلت حرارته من « عودة الروح » إلى « يوميات نائب » إلى بقية الأعمال الشامخة فى تاريخنا الأدبى الحديث .

فى « يوميات نائب » نلتقى بهـذه الشخصية فى صورة جماعية أحياناً ، وفى صورة فردية أحيانا أخرى . يسأل مساعد النيابة المتهم :

« — انت سرقت كوز الذرة ؟

فأجاب الشيخ لفوره من جوف مقروح :

— من جوعى !

فنظر المساعد إلىّ وقال فى لهجة الانتصار :

— اعترف المتهم بالسرقة ؟

فقال الرجل فى بساطة :

— ومن قال إنى ناكر ، أنا صحيح من جوعى نزلت فى غيط من الغيطان سحبت لى كوز » .

وعندما تأمر النيابة بحبس الرجل ، يعلق فى هدوء .

« — وماله . الحبس حلو . نلقى فيه على الأقل لقمة مضمونة » .

هذا نموذج للوجه النسبى فى الشخصية الفنية ، مرهون باللحظة التاريخية التى يعالجها الفنان . وهناك نموذج للوجه المطلق لاتبرزه شخصية مبهمة ، وإنما تحدده شخصية غاية فى التفرد هى شخصية الشيخ عصفور . عندما تسأله النيابة عن « صناعته » يرفع عقيرته بالغناء :

« أنا كنت صياد

وصيد السمك غيّه . الخ »

فإذا استحثه للـكلام ، ردد فى همس :

« نهيتك ما انتهيت

والطبع فيك غالب . إلخ »

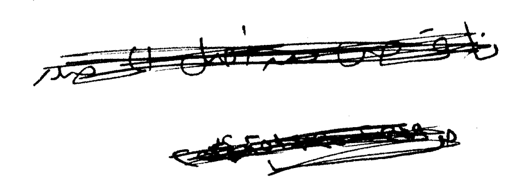
هذا الشكل « الهذيانى » لكلمات الشيخ عصفور ، يحقق مضمونها الفنى جانباً هاماً من جوانب الشخصية المصرية هو ما تتمتع به من غور داخلى تخفيه أحيانا سطحية خارجية مقصودة .

والشخصية المصرية فى الفن كما تحققت فى « يوميات نائب » هى عماد الرؤيا المصرية فى مستواها الاجتماعى ، كما قدمها الحكيم ، وهى العنصر الذى أعاد « الروح » إلى الرواية المصرية بعد طول بوار .

القسم الثالث

- موعد الحياة مع المسرح المصرى

الفصل التاسع
الموت والبعث فى نظرية الخلود



« لا فائدة من نزال الزمن . . لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب ، فلم يكن فى مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة كما قال لى يوماً قائد جند عاد من مصر ، كل صورة فيها هى الشباب من آلهة ورجال وحيوان .. كل شىء شاب . . ولكن الزمن قتل مصر وهى شابة وما تزال ولن تزال .. ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء ، وكلما كتب عليها أن تموت » .

ربما كانت هذه الكلمات وحدها ، التى جاءت على لسان مرنوش قرب خاتمة « أهل الكهف » هى التى أكدت لأجيال مختلفة من النقاد أن المقصود بهذه التراجيديا الرائدة هو « مصر » دون غيرها مهما حاول الفنان أن يوهمنا بأن مجموعة الشخصيات والأحداث والمواقف، تدور كلها فى مدينة «طرسوس» . على أن هذه الكلمات التى جاءت على لسان مرنوش ليست إلا تأكيداً لحقيقة تخللت المسرحية كلها منذ بداية الفصل الأول إلى نهاية الفصل الاخير . لا من حيث الزمان الذى وقع عليه اختيار الفنان مجسداً فى العصر المسيحى ، ولا من حيث المكان الذى وقع عليه اختيار الفنان أيضاً بالقرب من مصر . وإنما من

حيث الجوهر التراجيدى الذى شغل به المؤلف منذ بواكير حياته الفنية ، وأقصد به فكرة الموت والبعث أو نظرية الخلود عند توفيق الحكيم . هذه الفكرة التى ظلت محورا رئيسياً من المحاور الفكرية التى رافقت هذا الفنان فى وقت مبكر نسبياً إلى يومنا هذا . أى أن ما يؤيد ما أقوله من أن نظرية الخلود كانت محورا فكريا أساسيا عند الحكيم ، هو انشغاله بقضية الموت والبعث على طول تاريخه الفنى من « أهل الكهف » إلى « يا طالع الشجرة » مرورا بـ « إيزيس » . وما يؤيد هذا الفرض مرة أخرى أن الحكيم عالج هذه القضية فى البناء الدرامى ، كما عالجها فى البناء الروائى حين كتب « عودة الروح » . وليس من الغريب أن تتجاور المسافة الزمنية بين « عودة الروح » و « أهل الكهف » — مثلا — وهما يعالجان قضية فكرية واحدة .

ولقد كنت أتوقع من نقاد الأجيال المختلفة الذين اكتشفوا « مصر » فى « أهل الكهف » أن يكونوا على درجة عالية من التماسك المنهجى الذى يتيح لهم فرصة الكشف عن صلات القربى بين « عودة الروح » و « أهل الكهف » ولكنى فوجئت بأن أولئك الذين استقبلوا « عودة الروح » بترحاب شديد ، قابلوا « أهل الكهف » بفتور أشد ، إن لم يكن بالتمريض والتجريح . فقد وصفها المفكر التقدمى العظيم سلامة موسى بأنها مسرحية تعادى التقدم ، ذلك أن مؤلفها لم يدع أهل الكهف يشاركون أبناء أمتهم المنتصرة فى الإستمتاع بآيات المجتمع الجديد الذى ما كان ليتم بناؤه لولا نضالهم الثورى وكفاحهم المجيد [1] كما قال محمود أمين العالم بأن « أهل الكهف » هى الصدى المركز للمرحلة السوداء التى عاشتها مصر فى قبضة اليد الحديدية وحكم اسماعيل صدقى . وباختيار المؤلف لمأساة الزمن فقد اختار اليأس والإحساس بالعدم [2]

---

(١) راجع كتاب « الادب للشعب » — سلامة موسى — ١٩٥٦ — مكتبة الأنجلو — القاهرة .

(٢) راجع « فى الثقافة المصرية » — محمود العالم وعبد العظيم أنيس — ١٩٥٥ — دار الفكر الجديد — بيروت .

ومن العبث أن يُرد على هذا التقييم بأنه مقصور على الجانب السياسى أو الاجتماعى دون الجانب الفنى . فلا شك أن الطبيعة الفكرية لهذه المسرحية تتيح الفرصة للناقد لمختلف التأويلات السياسية والإجتماعية ، خاصة إذا كان هذا الناقد ممن يدينون للرؤيا الفكرية فى النقد الأدبى بولاء كبير . ليس من ضير إذن أن يركز ناقد ما على العنصر السياسى أو الدلالة الإجتماعية فى العمل الأدبى ، بشرط أن يتم ذلك من خلال البناء الداخلى لهذا العمل . ولن يحول التوغل داخل هذا البناء من المقارنه بينه وبين بقية الأبنية لنفس الفنان ، أو ما يحتم المقارنة بينه وبين أبنية الكتاب الآخرين . إن تحليل هذا العمل من ناحية والمقارنة الموضوعية بينه وبين الأعمال الأخرى من ناحية ثانية ، يتيح لنا الحد الأقصى من الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية للعمل الفنى ، كما يتيح لنا فرصة الحصول على القيمة المطلقة والقيمة النسبية لهذا العمل ، ونحصل من ثم على ما يعادل حقيقته الداخلية والخارجية معا .

هذا المنهج — الموجز هنا ايجازا شديدا — هو الضوء الذى أسترشد به فى رؤية « أهل الكهف » على نحو مختلف عن رؤية الكاتبين الرائدين : سلامه موسى ومحمود العالم . فهذا المنهج يدفعنى إلى التساؤل : هل من الممكن أن يبلغ الاضطراب فى رؤيا الفنان المدى الذى يجمله ينتج فى مرحلة زمنية واحدة عملين يتناقضان لا فى التفاصيل ولا فى الخطوط العامة ، وإنما فى وجهة النظر النظر الشاملة التى تبناها المؤلف — فكريا — لا فى تلك المرحلة الباكرة فحسب ، بل على طول تاريخه الفنى ؟ وفى صياغة أخرى للسؤال نقول : هل يمكن لتوفيق الحكيم فى « عودة الروح » أن يختلف مع توفيق الحكيم فى « أهل الكهف » لدرجة التناقض الحاد بين التقدم والرجعية فى فترة قصيرة نسبياً ؟ وماذا يكون الأمر فيما لو أن الخط الفكرى السائد على تلك الفترة هو الذى امتد خيطا طويلا يربط بين جميع مراحل هذا الكاتب

هل ندعوه فى هذه الحال — أى فيما لو كان هذا الفرض صحيحاً — فنانا تقدميا على طول الخط ، أم هو فنان رجعى على طول الخط أيضا ؟

هنا ، بالضبط ، ندخل فى تفاصيل المنهج الذى أوجزته منذ قليل إيجازا شديدا ، فما معنى أن يكون الفن تقدميا ، وما معناه حين يكون رجعياً ؟ لن نبتعد حين نجيب عن أدب توفيق الحكيم فثمة إجماع تقريبى على عظمة رواية « عودة الروح » فكرا وفنا ، هى عمل « تقدمى » فى رأى الكثيرين ، وفى رأيى الشخصى أيضاً . ولكن تقدمية « عودة الروح » كما أوضحت فى غير هذا المكان ليست نابعة من كونها الصدى المركز لثورة ۱۹۱۹ كما يذهب البعض ، أو الإرهاص الفنى كما يذهب آخرون . إنهـا لا تخضع فى بنائها الفنى – ويجب ألا نتجاهل هذه النقطة مطلقا – لذلك التحديد الفوتوغرافى الصارم . إنها رواية « ثورة » وهذا يكفى . الثورة هى العمود الفقرى للرواية ، لأن الأحداث والشخصيات والمواقف تنسج على مهل وبشكل عام للغاية قضية الثورة فى مصر . والثورة هى المضمون الفنى للرواية لأن الفنان يحيطها بالأسطورة الأوزيرية المصرية القديمة حيث يصبح الموت والبعث عماد نظرية الخلود فى « عود الروح » . فمصر الخالدة لا تموت عند الحكيم ، وإذا ماتت فإنها تبعث . وتلك هى الثورة فى مضمونها الفنى الشامل . ولكن ثورة « عودة الروح » لا تتوقف عند أعتاب الهيكل المعظمى والمضمون الفنى ، وإنما هى تنبع أيضا من تاريخنا الأدبى ، من مكانها فى التراث ، من دورها فى صنع تقاليدنا الأدبية . وفى هذه النقطة رأيت أن « عودة الروح » تمثل مرحلة رائدة فى الرواية المصرية تخلصت فيها من شوائب عديدة كانت تحجب عن تاريخنا الروائى بدايته الفنية الحقيقية . ذلك أن هذا التاريخ منذ «زينب» إلى ما قبل « عودة الروح» لم يكن سوى ارهاصات روائية متناثرة ، وجاءت « عودة الروح » لتقول إن الأساس فى أرض فننا الروائى قد تم بناؤه ، وأصبح مهيأ لإقامة الهرم الشامخ

الذى ما يزال نجيب محفوظ وزملاؤه والأجيال التالية تحاول إنشاؤه . ومن هنا تصبح « عودة الروح » عملا فنيا تقدميا ، لأن ثورته كانت من الشمول بحيث استوعبت عناصر الفكر الفن جميعاً .

ماذا فى « أهل الكهف » إذن ؟

إن الفنان الذى كتب « عودة الروح » هو بعينه الذى كتب « أهل الكهف » فى نفس الوقت تقريبا . والرباط الأوزيرى الذى استوحاه الحكيم فى رواية « عودة الروح » ليؤكد على فكرة الموت والبعث قد استبدله بالآية القرآنية الكريمة « فضربنا على آذانهم فى الكهف سنين عددا ، ثم بعثناهم ليعلم أى الحزبين أحصى لما لبثوا أمدا » . فإذا ربطنا بين هذه الكلمات المقدسة التى جاءت فى قصة « أهل الكهف » وبين الكلمات التى فاه بها مرنوش فى خاتمة هذه المسرحية ، نستطيع الاستدلال على أن الهيكل العظمى للدراما يربط تاريخ البشرية — فى مستواه الروحى والفكرى — كلا واحداً متسلسلا من الوثنية (التى مات عليها مرنوش كما اتهمه بذلك مشيلينيا) إلى المسيحية المنتصرة بعد مذبحة الطاغية دقلديانوس ، ثم إلى الإسلام الذى استلهمه الحكيم فى قصة أهل الكهف . إن هذا الكل الواحد المترابط يؤدى إلى فكرة « الاستمرار » التى يؤمن بها الفنان . غير أن ثمة فرقا جوهريا بين « عودة الروح » و « أهل الكهف » هو الفرق بين العمل الروائى والعمل المسرحى . فإذا كانت « عودة الروح » رواية تقدمية لأنها تسجل ميلاد الرواية المصرية ، أو أنها — على أقل تقدير — تضع الأساس القوى المتين لبناء الرواية فى بلادنا ، فإن « أهل الكهف » عمل ثورى لأنه يستمد قيمته التقدمية ، أولا ، من مكانه فى تاريخ المسرح المصرى ، وتراثنا الدرامى ، وتقاليدنا الأدبية . ذلك أن «أهل الكهف» أول تراجيديا مصرية حقيقية إذا لم نقل إنها أول مسرحية مصرية خالصة ، حرصا على أهمية البدايات والارهاصات الأولى . ولهذا السبب — أن

تكون أهل الكهف عملا دراميا — فإن التكوين الفنى لفكرة الثورة من خلال الموت والبعث أو نظرية الخلود ، يتخذ لنفسه مسارا آخر . فالثورة فى هذا العمل الدرامى ليست « موضوعا » أو مجموعة وقائع قريبة من الواقع كما هو الحال فى «عودة الروح» . إن «أهل الكهف» كمسرحية تراجيدية يلجأ الفنان فى صياغتها إلى منهج تعبيرى أكثر تعقيداً من المنهج التعبيرى فى « عودة الروح » ، فالأحداث الواقعية فى عمل روائى — مهما بلغت درجة رمزيتها — لا تتحول إلى بناء كامل من الرموز كما هو شأن العمل المسرحى . خاصة إذا كان العمل المسرحى لا يخضع لمقومات المسرح الواقعى التقليدى ، بل هو مزيج معقد من الواقع والرمز والأسطورة . فإذا كانت الرواية « خاصة الرواية الواقعية كتلك التى نلمح سماتها الغالبة على بناء عودة الروح» تكشف بوضوح عن ثوريتها ، فإن الدراما الرمزية الأسطورية ، كتلك التى نشاهد خيوطها السائدة على « أهل الكهف » ، لا تكشف لنا عن أسرارها الفنية والفكرية بسهولة ويسر ، ومن ثم لا نستطيع أن نتعرف على ثوريتها وتقدميتها إلا بعناء ومعاناه .

وتبدأ مسرحية الحكيم فى كهف بالرقيم حيث الظلام لا نتبين فيه غير الأطياف : أطياف الشخصيات الرئيسية فى المأساة . نحن مع وزيرين من وزراء الطاغية دقيانوس « فهكذا اختصر الحكيم اسم دقلديانوس » الذى أقام مذبحة هائلة للمسيحيين فى عصره . والوزيران إذن من المؤمنين بالمسيحية الهاربين من وجه الطاغية ، وقد اختار لهما الحكيم إسمين هما : مرنوش ومشيلينيا . أما الشخصية الثالثة فهى الراعى يمليخا وكلبه قطمير . وإذا تجاوزنا الحيل الفنيـة التى يضطر اليها الفنان ليتم التعارف بين شخصيات المسرحية ، فإننا نلتقى بالبداية الحقيقية للمسرحية حين يصيح يمليخا بعد محاولته الخروج من الكهف فى زميليه الآخرين اللذين لم يحاولا ذلك :

« يمليخا : أنتما فى الظلام تنتظران الفجر ، والشمس فى كبد السماء !

مرنوش : أين هذا ؟

يمليخا : خارج الكهف .. ولقد عثرت بالباب ، فإذا هو دوننا ولا نعرف . ولكن .. شيء عجيب . . إن الحرارة والضوء لا يدخلان الينا منه كأنما الشمس تميل عنه فى ذهابها وإيابها »[1]

أقول إن هذه هى البداية الحقيقية للمسرحية ، ومن الممكن أن نضيف أنها البداية الفنية للمأساة . فقد كان الكهف هو « العالم الوحيد » عند شخصيات المسرحية حتى خرج أحدهم تحت ضغط الحاجة ، فكانت اليقظة الكاملة أنهم اكتشفوا هذه الحقيقة الجديدة على لسان يمليخا . وهى أن الشمس فى الخارج تملأ السماء ، ولكنها تميل عن الكهف فلا ترسل ضياءها وحرارتها إلى داخله. لقد كان يمليخا أول من خرج من الكهف ، وإذا جاز لنا أن نستبق الأحداث نقول ، إنه كان أيضاً أول من عاد إلى الكهف. وفى ريادته للخروج وفى ريادته للعودة معنى المغامرة الكبرى التى قام بها للبحث عن الحقيقة ، معنى الصدق الكامل مع النفس ، ومع الآخرين ، فى ضرورة الكشف عن وجه الحقيقة ، وضرورة الاقتناع بها إذا تم الحصول عليها . يمليخا إذن هو همزة الوصل أيضاً بين المرحلة السابقة على الكشف والمرحلة التالية له . وهذا هو الفرق الأول بين هذه الشخصية ، وشخصية أخرى كمشلينيا حين يعلق متظاهراً — أو متوهما — بالاقتناع والمعرفة « مهما يكن من أمر فلا ريب أن الأيام الثلاثة قد انقضت » . هكذا ينتهى الفصل الأول وأهل الكهف خارجون من كهفهم يظنون أنهم قضوا به بضع ليال هربا من وجه الطغيان الرومانى ضد المسيحية . سوف نكتشف قبيل نهاية هذا الفصل ومع بداية الفصل الثانى أن هذا الظن مجرد

(١) هذا النص وجميع النصوص التالية المأخوذة من « أهل الكهف » عن طبعة دار الهلال الصادرة فى كتاب الهلال — أغسطس ١٩٥٤ اما الطبعة الأولى فقد صدرت عام ١٩٣٣

«وهم» فنى نسجه الحكيم بإحكام عظيم حتى نفيق على هذه «الصدمة» الفنية أيضاً حين نكتشف أن ثلاثة قرون مضت على مذبحة دقيانوس الشهيرة ، وأن المسيحية قد انتصرت فى هذا المكان من العالم ، وأن الملك الجالس على العرش هو ملك مسيحى . هذا إذن هو المجتمع الجديد الذى حلم به عصر الشهداء ، العصر الذى ينتمى إليه أهل الكهف ، هذا هو الحاضر وماهو سوى الماضى . من هنا تعتقد الأميرة بريسكا إبنة الملك الراهن أن جدتها القديسة التى سميت باسمها كانت تفضل بأن تكون امرأة ، لو أنها استطاعت . ومن هنا ، كذلك ، ينطلق توفيق الحكيم إلى الآفاق الرحيبة التى تستشرفها حدود المأساة فى « أهـل الـكهف » . فالقرون الثلاثة التى تفصل بين الماضى والحاضر تتخـذ لنفسها دلالة جوهرية عندما يقص غالياس على الملك ماتقوله التقاويم الرسمية فى اليابان من أن فتى صياداً خرج من إقليم يوشا للصيد فى قاربه ولم يعد ، ولكنه مالبث بعد أربعة قرون أن ظهر مرة أخرى ، غير أنه ذهب ثانية ولا يعلم أحد إلى أين ذهب . ويصل غالياس إلى أنه « لعل لكل جنس من أجناس البشرية قصة كهذه ، فيعلق الملك :

« الملك : إذن لاريب عند الناس فى أن من ذهب سوف يعود ؟

غالياس : نعم يا مولاى . ومن مات سوف يبعث . تلك قصة البشرية الخالدة .
وإذا كانت القصة ضمير الشعب كما يقولون ، وإذا كانت البشرية قاطبة
على اختلاف أجناسها وأجيالها قد اتحدت وتلاقت فى قصة واحدة ،
أفيمكن يا مولاى لضمير البشرية قاطبة أن يخطىء ؟ » .

هكذا يجسد الحكيم رؤياه الفكرية العامة فى نسيج موحد مع رؤيته الفنية الخاصة . أى أن فكرة الموت والبعث أو نظرية الخلود هى وجهة النظر الفكرية الشاملة عند الحكيم ، ولكنها تتخذ لنفسها مسارا فنياً خاصاً حين يضم هذا الإطار الفكرى العام ، تلك المجموعة من الأحداث والشخصيات والمواقف فى « أهل الكهف » .

فلو أننا تتبعنا مشلينيا وهو يصيح مزهواً بهو الأعمدة فى القصر الملكى الذى كان يعمل به وزيرا فيما مضى ، ويقول ليمليخا أن شيئاً لم يتغير مادام بهو الأعمدة لم يتغير . وبينما يوافقه مرنوش على هذه الرؤية السطحية الساذجة ، يختلف معه يمليخا — الرائد إلى معرفة الحقيقة — فيصيح فى صوت كالعويل : كل شيء تغير ، كل شيء تغير !! ويصبح شعاره الجديد : إلى الكهف . . هذا العالم ليس عالمنا . لقد كان الأثر الأول من لقاء يمليخا بالعالم الخارجى ، أنه لم يكن مجرد مكان جديد مختلف عن الكهف ، وإنما هو زمن جديد يفصل ما بينه وبين الكهف مسافة طولها ثلاثة قرون . هكذا يفيق على أن عالمه — هو وزملاؤه — قد باد منذ ثلاثمائة عام . وراح يسترد وعيه قائلا « هذا الذى نرى دنيا أخرى ليست لنا بها صلة .. لا ينبغى لنا أن نمكث بين هؤلاء الناس لحظة واحدة». هذه الرؤية الجلية الواضحة — فى جوهرها — هى رؤيا المأساة ، إذ لايلبث يمليخا أن ينشج « إنا أشقياء .. أشقياء . . نحن ثلاثتنا وقطميرا معنا ، لا أمل لنا الآن فى الحياة إلا فى الكهف . فلنعد إلى الكهف . هلم يامرنوش ؟ ليس لبعضنا سميع ولا مجيب إلا البعض . هلموا بنا . . رحمة بى ! إنى أموت إن مكثت هنا .. لست بمجنون . إلى الكهف .. الكهف كل ما نملك من مقر فى هذا الوجود ! الكهف هو الحلقة التى تصلنا بعالمنا المفقود »

الكهف هو الماضى ، هو الزمن ، ولا حياة لأشباح الماضى إلا بين جدران الماضى . تلك هى بلاغة الحكيم القريبة من الشعر : ألا حياة إلا فى الموت ، لأولئك الأموات الأحياء . إن قيامتهم من بين الأموات ليست بعثاً حقيقياً ، ذلك أن بعثهم الحقيقى هو المجتمع الجديد والفكرة الجديدة والروح الجديدة التى انبثقت من دماء الشهداء .

لقد مات المسيحيون لكي تبقى المسيحية ، فالماضي العظيم هو المصدر التاريخي للحاضر العظيم وليس إلغاء له . لهذا يحترم الحاضر ماضيه المجيد فيقدسه (وتصبح بريسكا قديسة لا إمرأة ، ويصبح أهل الكهف قديسين لا وزراء وراعى غنم) ولكن هذا الحاضر لا يسمح للماضي بابتلاعه ، لايسمح له بأن يحوله هو الآخر إلى ماض ، لايسمح له بإشاعة الجمود والاستقرار ، وانما هو يقدس التاريخ جنباً إلى جنب مع التطور والإستمرار . هكذا صاغ الحكيم معنى الموت والبعث على لسان يمليخا . ولكن يمليخا هو أكثر جوانب الماضي وعياً بمعنى التاريخ ، هو رسول الحقيقة الذى لا يكذب مهما كادت هذه الحقيقة أن تحوله إلى بطل تراجيدى يعانى من انشطار الشخصية بين الاعتراف بالحقيقة وضرورة الاقتناع بها والسلوك بمقتضاها وبين الحنين إلى هذا العالم الجديد الذى أسهم فى صنعه بصورة من الصور .

هذا الحنين الذى يجند له الفنان شخصية أخرى ، تحاول أن ترى الحقيقة من زاوية أخرى . هكذا يقول مرنوش فى ضيق « نعم ثلاثمائة عام . فلتكن ، قلت لك ثلاثمائة عام أو أربعمائة عام ! ماذا يضيرنى ؟ وماذا يغير هذا من حياتى ؟ إننا الآن أحياء ، أتنكر أيضا أننا أحياء بعد تلك الليلة الهائلة ؟ ».. وبهذا التساؤل تتبلور لنا أبعاد المأساة التى شاء الحكيم أن يوزعها على عدة شخصيات ، فأصبحت كل منها شخصية تراجيدية حقاً ، دون أن تكون فى مجموعها أو فى كل شخصية على حدة أية بطولة تراجيدية .. ففى الوقت الذى « يقول » فيه مرنوش هذا الكلام ، نرى مشلينيا « يفعل » ما يتضمنه الكلام من فكرة ينفذها على الفور فيذهب ويرتدى ثيابا مزركشة كتلك التى كان يرتديها أيام كان وزيراً ، ويصبح لسان حاله « إننا فى الحياة قبل كل شيء . إننا نعيش ونحس ونشعر »، « هب أننا نمنا ما شئت من أعوام ، فماذا يغير هذا من حياتنا الآن؟ ألسنا فى الحياة ... نحمل قلوبا وآمالا ؟ » ... هذا الحنين إذن هو الجانب الآخر فى التكوين الفنى لهذه الشخصيات ، فإذا

كان أحدهم مقتنعاً بضرورة العودة إلى الـكهف لاكتشافه الهوة العميقة التى تفصل بينه وبين هذا العالم ، فإنه لم يكن يُعبِّر إلا عن الإطار العقلى المجسَّد فى أهل الـكهف .. أما الحنين فهو المضمون العاطفى الذى يتوسد هذا الإطار من الداخل ، هو القلب الذى يمكن النفاذ إليه إذا نفضنا قشرة العقـل . وليست أحداث الدراما بعدئذ سوى أحداث الصراع والتفاعل بين العقل وفروضـه النظرية المستقاه من الواقع المحدد وبين القلب ومشاعره الهائمة على سطح الحيـاة المترامية غير المحددة . وهكذا ينتهى الفصل الثانى بعودة يمليخا إلى الـكهف ، أى باقتناع العقل الـكامل بأن الماضى مكانه التاريخ . ثم يبدأ الفصل الثالث بمحاولات القلب للتأكد من أن غريمه على حق فى أن مأساة الزمن كامنة فى الموت حقاً ، ولـكن الزمن أيضاً يقول بالحياة والتجدد والبعث . بدأ الفصـل الثالث ومشلينيا يحاول أن يستعيد حبه الأول للأميرة بريسكا ، ومرنوش يحاول أن يستعيد حبه لابنه ومنزله . فالفنان يختار أكثر أدوات التعبير توفيقاً عن الجانب العاطفى فى حياة الإنسان : الإبن والحبيبة . ولا يلبث مرنوش أن يفيق على حقيقة بسيطة ولـكنها مدوية ، وهى أن ابنه قد مات منذ أمد بعيد ، وأن منزله لم يعد له وجود . ولأن منهج الحكيم فى البناء التعبيرى هو التدرج من العام إلى الخاص إلى الأكثر خصوصية ، فإنه يلجأ إلى تجزىء الـفكرة الفنية المركبة إلى جزئيات أقل تركيباً ، ثم إلى جزئيات بسيطة ، إلى الأكثر بساطة وهكذا . من هنا يتدرج من خروج أهل الـكهف جميعاً إلى انقسامهم عقـلا وقلباً ، يمليخا فى جانب ، والوزيران فى الجـــانب الآخر . وها هوذا يقسم الوزيرين اللذين يمثلان شيئاً واحداً فيما مضى إلى قسمين أو جزئين أو شيئـين مختلفين . فما يزال مشلينيا يتصور الثلاثمائة عام مجموعة من الـكلمات والأرقام ، وبالتالى فهى لا تعنى شيئاً ، وأما مرنوش فقد شفَّت نظرته الحقيقة وأضحت أكثر عمقاً بعد أن أيقن بصورة نهائية أن ابنه قد مات ولاشىء يربطه بهذا

العالم « هذه الحياة الجديدة لا مكان لنا فيها .. وأن هذه المخلوقات لا تفهمنا ولا نفهمها . . هؤلاء الناس غرباء عنا . ولا تستطيع هذه الثياب التي نحا كيهم بها أن تجعلنا منهم .. إننا بعيدون عن هذه المدينة وسكانها بمقدار ثلاثمائة عام .. ثلاثمائة عام مضت ، وها هو ذا عالم آخر يحيط بنا كأنه بحر زاخر لا نستطيع الحياة فيه كأننا سمك تغير ماؤه فجأة من حلو إلى ملح ». وكأن توفيق الحكيم يصوغ من « عودة الروح » و « أهل الكهف » حديثاً واحدا متكاملا يقول إنه إذا كانت روح مصر خالدة ، وأن كفاحنا اليوم ليس مبتوراً عن تاريخنا الثورى ، فإن طبيعة الإستمرار هذه التي تتميز بها مصر لا تعنى مطلقاً أننا مغلولون إلى الوراء ، وإنما تعنى أننا نمتلك تراثا عظيما تستمد منه الحياة كما تستمد الأوراق عصارتها من الجذور . إلا أن هذه البذرة الميتة أو الساكنة التي تلد الحياة لا يمكن تحويلها عن هذه الوظيفة التاريخية الثابتة إلى أن تكون أحد معوقات الحياة وأداة تعطيل النمو .لهذا ينتصر يمليخا وهو فى الكهف، ينتصر العقل بين أحضان التجربة والزمن ، بين التراث والتاريخ ، حين يدخل عليه مرنوش عائدا من الخارج ، ولسان حاله يردد ماقاله فى وداع مشلينيا « حياة جديدة ؟ ما نفعها ؟ إن مجرد الحياة لاقيمة لها . إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض وعن كل صلة وعن كل سبب لهى أقل من العدم ، بل ليس هناك قط عدم. ما العدم إلا حياة مطلقة »، وتلك هى النقلة الجديدة التى تضيف إلى نقلة يمليخا معنى جديدا هو أن الهوة التاريخية التى تفصل بين الكهف والمدينة أو ذلك البتر الزمنى بين عصر وآخر إن هو إلا عداء سافر لفكرة الاستمرار . أى أن ما ظنوه بعثاً لم يكن إلا رجعة إلى الوراء ، لأن البعث الحقيقى هو وليد الإستمرار التاريخى . والحياة الجديدة خارج الكهف هى الروح المعاصرة المنبثقة عن الماضئ العظيم عبر تاريخ طويل من الفداء والاستشهاد. أى أن المجتمع الجديد فى الخارج هو الدليل الوحيد على حقيقة الإستمرار التى عبّرت عنها

« عودة الروح ». أما الكهف ، فإذا تحول عن كونه تراثا مقدساً وأصبح هو الحاضر بالقول والفعل ، فإنه حينئذ يتحول إلى معنى يجسد الحد الأقصى من الرجعية والجمود ، على نقيض الرأى الذى قال به الرائد العظيم سلامه موسى . بل إنه يصبح رمزا مزدوجا للتوقف من جانب ، ولانعدام الجذور أو التراث من جانب آخر ، مادام الأمر يصل إلى هذه الدرجة من الخلط فيمسى التاريخ والمعاصرة شيئاً واحدا. وكأنى بتوفيق الحكيم مرة أخرى فى تلك المرحلة من تاريخ مصر (التى لم يكن سوادها إلا ستاراً لانبعاثها الحقيقى) يقول إن روح مصر الخالدة قد استردتها من جديد وها هى ذى تبعث من جديد - كما هو الحال فى عودة الروح - فإنه لاينسى أن يقول أيضاً أن خلود هذه الروح لا يعنى السكونية والثبات والإستقرار ، فاحترامنا لتاريخنا القديم وبعثه فى مرحلة البعث القومى لا يعنى بحال أن لهذا التاريخ سطوة على الحاضر ، بل له قداسته فحسب . أى أننا نستمد منه كافة عناصر الدفع الإيجابية إلى الأمام ، ولكننا لا نسمح له بأن يكون أداة تعويق لسيرنا . وهكذا أرى « أهل الكهف » إحدى الروائع التقدمية فى تاريخنا الأدبى على غير النحو الذى رآه الناقد محمود العالم . والإختلاف هنا - ولا بد من التأكيد على هذه النقطة - لا يكمن إطلاقا فى أن تقييم العالم هو نتاج نظرة سياسية ، لأن هذه النظرة نفسها تقول كما رأينا بعكس ذلك . وإنما يكمن الخلاف فى مصدرين هما : النظر إلى فكرة الزمن عند توفيق الحكيم فى مستواه الوجودى الشامل الذى يخطط لفكرة المصير وفق فلسفة عدمية . إن مأساة الزمن عند الحكيم هى مأساة اجتماعية فى حياة القوى الوراثية المتخلفة ، ولكنها ليست مأساة على الإطلاق عند أولئك الذين يبنون المجتمع الجديد كما نلاحظ على طول بقية أحداث « أهل الكهف » منذ عودة مونوش إلى الكهف وهو يقول فى صراحة وجلاء ووضوح « إننا ملك التاريخ . . ولقد هربنا من التاريخ لننزل عائدين إلى الزمن . . فالتاريخ ينتقم » . ويتكامل

الموقف الفنى العميق الدلالة حين يقتنع مشلينيا عبر تجربة طويلة مع الحاضر هى تجربة فشلة فى أن يخلق من الأميرة بريسكا المعاصرة بريسكا القديمة ، جدتها التى كان يحبها .. يقتنع مشلينيا بأن لا مكان له فى هذا العالم . ولكنه يضيف إلى كلمات يمليخا ومرنوش فكرة جديدة هى « إننا لا نصلح للحياة . . إننا لا نصلح للزمن . . ليست لنا عقول . . لا نصلح للحياة » فاذا حاولت بريسكا الجديدة بأن تفتح عينيه قال لها دون أن يبكى : الإبصار لى موت . الإضافة هنا أن الزمن يعنى المعاصرة ، يعنى الحياة الجديدة ، وليست المعاصرة أو الحيـاة الجديدة بمأساة . والمصدر الآخر للخلاف هو تصور الناقد لقيام معادلة حرفية بين الواقع والعمل الفنى بحيث تصبح « أهل الكهف » ترجمة لمرحلة الهزيمة السوداء فى تاريخ مصر الحديث . والحق أن ثمـة مسافة موضوعية بين الواقع والعمل الفنى ، تتيح للفنان والمتلقى على السواء حدا معقولا من الرؤية الصادقة . فربما كانت الهزيمة السوداء مجرد قشرة خارجية تخفى بداخلها جوهراً مختلفاً ولقد كانت مصر منذ بداية الثلاثينات تغلى ببراكين الثـورة على الإستعمار والاستبداد . ومن ثم تمثلت لدى كاتب تقدمى كتوفيق الحكيم كمرحلة بعث ونهضة وانطلاق ، لا كمرحلة موت وهزيمة . وهذا هو الفرق بين الواقع والفن . فالعمل الفنى الناضج هو الذى يضيف إلى عنصر الواقع الموضوعى عنصراً آخر هو «وجهة النظر » التى تستشعر بها ذات الفنان الأحداث من حولها . وهكذا كانت رؤية الحكيم لأحداث الهزيمة والطغيان رؤية أبعد نظرا من الواقع المرئى البسيط الساذج ، فقد رأى البعث من خلال الموت ، رأى النصر من خلال الهزيمة . عاد أهل الكهف إلى كهفهم ، ولم يعد ثمة مجال للرجعية والتخلف ، لم يعد ثمة إمكانية للبعث فى معناه السكونى الثابت ، ولنتتبع هذا الحوار الهام بين مرنوش — وهو يحتضر — ومشلينيا :

« مرنوش : مشلينيا ..ضع يدى اليسرى فى يد يمليخا (مشلينا واجم) . مات المسكين . . ولم يعرف الحقيقة . . ومع ذلك . . هل عرفناها نحن ؟

مشلينيا : ماذا تعنى . . يا مرنوش ؟

مرنوش : أحلام . . نحن أحلام الزمن

مشلينيا : الزمن يا مرنوش

مرنوش : نعم . . الزمن يحلمنا !

مشلينيا : كى يمحونا بعد ذلك ؟ !

مرنوش : إلاّ من استحق الذكر فيبقى فى ذاكرته

مشلينيا : التاريخ ؟ !

مرنوش : نعم

مشلينيا :(فى قلق) أهذا هو كل ما نرعيه بعد الموت ؟أهذا كل تلك الحياه الأخرى . . ؟ !

مرنوش : نعـــــــــم

مشلينيا : (فى قلق) مرنوش ؟ أنت إذن لا تؤمن بالبعث !؟

مرنوش : أحمق ! أو لم نر بأعيننا إفلاس البعث ؟ ؟

مشلينا : استغفر الله . أنت الذى عاش مسيحياً تموت الآن كوثنى !!»

هذا النص يضع أيدينا على التماسك المنهجى عند توفيق الحكيم . ففى المستوى التعبيرى نلاحظ أنه ما يزال يتدرج من العام إلى الخاص إلى الأكثر خصوصية . فهو يعود بالشخصيات الثلاث إلى الكهف بعد فشلهم جميعاً مع الحياة الجديدة ، وبالرغم من ذلك فإن مواقفهم من الموت تختلف كما سبق أن اختلفت مواقفهم من الحياة . هذا على الرغم أيضا من أن بدايتهم مع الحيـــاة ونهايتهم مع الموت ترسم ما يشبه وحدة المصير ازاء الحياة الموت . هذا المهج فى التعبير يضفى حيوية دافقة على حركة الشخصيات والأحداث والمواقف .

ومن جهة أخرى ـ على المستوى الفكرى ـ فإن هذا النص يدين بشكل واضح ذلك البعث الشكلى الساذج ، ويؤكد فى نفس اللحظة على البعث الديناميكى العميق . مما يدعونا لأن نتوقف قليلا عند الحدود الفاصلة بين الواقع المصرى فى بداية الأربعينات من هذا القرن ، ومسرحية « كأهل الكهف » . فقد رأى توفيق الحكيم خلود الروح المصرية بمعنى أن القيم الإيجابية فى تاريخنا المصرى تظل فى حالة كمون إلى أن تستثيرها الأحداث وحينئذ تعود هذه الروح إلى ايجابيتها وثوريتها وتقدمها . ولكن البعث الحقيقى يظل مقصورا على هذا الجانب التقدمى الثورى الذى يدفع الحركة الحضارية إلى الأمام . أما أن يتحول الماضى إلى مخدر يلبى احتياجات مرضية فى نفسية المصابين بمركب العظمة ، أو أن يحمل معه الشوائب السلبية التى لا ينجو منها شعب من الشعوب ، فهذا ما يرفضه توفيق الحكيم ولا يدعوه بعثاً . لهذا يقول مشلينيا « لسنا حلما .. لا .. بل الزمن هو الحلم .. أما نحن لحقيقة .. هو الظل الزائل ونحن الباقون .. بل هو حلمنا .. نحن نحلم الزمن . هو وليدخيالنا وقريحتنا ولا وجود له بدوننا . إن تلك القوة المركبة فينا وهى العقل ، منظم جسمنا المادى المحدود .. آلة المقاييس والأبعاد المحدودة . . هو الذى اخترع مقياس الزمن ولكن فينا قوة أخرى تستطيع هدم كل ذلك ! أو لم نعش ثلاثمائة عام فى ليلة واحدة فحطمنا بذلك الحدود والمقاييس والأبعاد ؟ نعم ، ها نحن أولا ، استطعنا أن نمحو الزمن . . نعم تغلبنا عليه (لحظة) ولكن . . وا أسفاه ! بريسكا : ما يحول بينى وبينها إذن ؟ الزمن ؟ نعم محوناه . . ولكن ها هوذا يمحونا ، الزمن ينتقم ، إنه يطردنا الآن كأشباح مخيفة ويعلن أنه لا يعرفنا ويحكم علينا بالنفى بعيدا عن مملكته . . ربى ! هذه المبارزة الهائلة بيننا وبين الزمن أتراها انتهت بالنصر له ؟ ! » هذا التساؤل الذى يطرحه الفنان يتيح لنا الإجابة على العديد من التساؤلات الفرعية : لماذا ولدت أول تراجيديا مصرية بلا بطل تراجيــدى ؟

ماهو الرباط الذى يشدنا إلى الماضى ؟هل نستطيع أن نصنف « أهل الكهف » فى إحدى الخانات التقليدية للمذاهب الأدبية ؟

إن المسرحية تنتهى والكهف يتحول إلى قبر مقدس تأبى بريسكا الأميرة المعاصرة إلا أن تدفن به حية مع حبيب جدتها القديسة بريسكا الشهيدة .وهكذا يضرب الحكيم على وتر مزدوج : لقد حكم بالإعدام على هذه التى أبت إلا أن تتشبث بالماضى ممثلا فى مشلينيا ، ومن جهة أخرى أراد من خلال القصة الثنائية بين مشيلينيا وبريسكا الحية الميتة أن يقول شيئاً هاماً ، هو أن الرباط الذى يشدنا إلى الماضى هو الرباط العاطفى فحسب ، لهذا فلا مكان للماضى فى الحاضر . بل إن الحكيم يذهب فى رؤيته التقدمية إلى مدى أبعد حين يحكم بالإعدام — كما قلت — على كل من يحاول من أهل الحاضر ، عاطفياً ، أن يتشبث بالماضى . وهذا هو الجانب المأساوى من « أهل الكهف »، ولكن الجانب الآخر هو انتصار المجتمع الجديد . بذلك تكون ثمة مزاوجة حية عميقة بين الموت والبعث فى « أهل الكهف » لم تلد لنا بطلا تراجيديا يحمل فى أعماقه الموت والبعث معا ، ولكنها أثمرت نماذج رائعة للشخصيات التراجيدية التى تلتئم جراحها فى جفاف الموت وصمت القبر المقدس ، فيؤمه الحجاج من أهل الحاضر احتراماً ، غير أنهم سرعان ما يهرولون إلى بناء العالم الجديد . ولعل تاريخنا الأدبى هو المسئول عن هذه الظاهرة الشاذة ، وهى خلو أول تراجيديا مصرية من البطل التراجيدى . فالدراما — كفن أدبى — لم تكن امتداداً طبيعياً لتراثنا الأدبى ، وإنما كانت إحدى النتائج الحضارية للقائنا الفنى بأوربا . ولما كانت التراجيديا الأوربية تحتضن تراثا يمتد إلى الإغريق العظام ، فقد جاء أبطالها التراجيديون تقليداً أدبيا أصيلا ، فضلا عن كونه امتصاصا لكل ما تحتويه عناصر الحضارة الأوربية من عوامل الانقسام والتوتر . أما نحن فقد التقينا بحضارة الغرب الفنية بلا تراث حقيقى يحمى أصالتنا الشخصية . ومن ثم

كان لقاؤنا بالدراما الأوربية هو لقاء التأثر لا لقاء التفاعل . كان مسرحنا « انعكاسا » للمسرح الغربي ولم يكن قط فى نشأته الأولى فنا أصيلا . لهذا كله تبدو ريادة توفيق الحكيم للمسرح المصرى وكأنها معجزة فنية كبرى ، فقد اختار مادته الخام من مصر بروحها وفكرها ولم يفرض على التراجيديا المصرية الأولى المقاييس الكلاسيكية المستقرة للتراجيديا الأوروبية ، بل ترك مادته الخام تفرض شكلها الخاص . ومن ثمّ جاءت « أهل الكهف » مزيجا معقداً من عناصر الدراما الأوروبية (بمجرد اختياره المسرح شكلا أدبيا لفنه وخلو أرضنا الفنية من أية تقاليد مسرحية)[1] ومن عناصر المأساة المصرية الخالصة . وكان هذا هو مضمون الثورة الفنية الجيدة التى قادتها « أهل الكهف » أول موعد للحياة مع المسرح المصرى منذ اغتياله بين جدران المعابد المصرية القديمة وقصور الفراعنة. فبالرغم من خلو « أهل الكهف »من البطل التراجيدى الذى يفترض وجوده فى مسرحية كلاسيكية كمسرحية الحكيم ، ويفترض وجوده ثانية فى مسرحية نبتت فى أرض مصر التى أثمرت أسطورة البطل التراجيدى الأول ، الإله المعذب أوزوريس . . إلا أن « أهل الكهف » هى تعبير صادق أصيل عن المرحلة الحضارية التى ولدت فيها حيث كان مسرحنا ــ كما سبق أن ذكرت ــ مجرد انعكاس وصدى للمسرح الغربى ، فجاءت « أهل الكهف» تحمل فى تكوينها كافة سمات الأزمة . أزمة الميلاد الدرامى فى مصر بلا أبوة أو أمومة شرعية سوى حاجتنا الأصيلة آنذاك إلى شكل تعبيرى قادر على امتصاص اهتزازات وجداننا وروحنا وتوترها ، حاجتنا إلى الشكل المسرحى . وقد كانت هذه الحاجة بلا ريب تجسيداً لحلقة مفقودة فى تاريخنا الحضارى والفنى على السواء (هى الحلقة الدرامية من جهة ، كما كان

---

١ ــ قد تثار هنا مشكلة المسرح الفرعونى ولكن انؤجلها الى حين (ويمكن مراجعة رأيى فيها مفصلا بالفصل الأخير من كتابى « ثورة الفكر فى أدبنا الحديث » نشر الأنجلو ١٩٦٥).

اختيار الفنان لمصر المسيحية وعيا عميقاً بالتمزق التاريخي والبتر من جهة أخرى). ويدعم أصالة هذه الحاجة إلى الدراما المصرية أننا منذ بداية القرن العشرين نعاني مرحلة النهضة في أدبنا الحديث ، بحيث يصبح من المستغرب ونحن نحاول اللحاق بركب العصر الحديث أن يخلو أدبنا من المسرح . كانت الأرض ممهدة إذن لاستقبال أول مسرحية مصرية بكل ما يشوبها من أزمة الميلاد المتعسر كخلوها من البطولة التراجيدية مع اعتمادها على القواعد الكلاسيكية للمسرح الأوربي . إن هذه الشوائب تحمل في ثناياها فضيلة لا سبيل إلى انكارها هي أنها كانت الدليل الحي على صدق الحكيم وإخلاصه في التعبير عن حقيقة تلك المرحلة الفنية في تاريخنا الأدبي . فقد كان المسار الفني لهذا التاريخ هو الذي يحدد طبيعة الظواهر الأدبية في حضارتنا . هكذا نفسر ميلاد البطل التراجيدي المصري في ثلاثية نجيب محفوظ . فقد كان كمال عبد الجواد هو التعبير الأمثل عن جيل المأساة[1] في تاريخنا الحضاري والأدبي ، ولكنه ولد في الإطار الروائي لا بالإطار المسرحي . هذا التناقض بين خلو أول دراما مصرية تراجيدية من البطل التراجيدي ، وبين ميلاد هذا البطل في عمل روائي ، هو أحد الظواهر الأدبية في تاريخنا الفني التي تؤكد أنه بالرغم من علاقتنا بالأدب الأوربي ، فإن لنا تاريخنا الخاص الذي ينتظر ناقداً مصرياً عظيما يقيِّم تقاليدنا الأدبية الخاصة حتى نستثمرها في تقييم الظواهر المعاصرة التي نتورط في تفسيرها على ضوء الحلول الجاهزة في النقد الأوربي دون التبصر بجذورها التاريخية .

وفي اعتقادي أن مسرحية « الراهب » للويس عوض قد حلت هذا التناقض بين خلو أول تراجيديا مصرية من البطل ، وميلاده في عمل روائي ، إذ أن شخصية « أبا نوفر » تحمل في تكوينها كافة مؤهلات البطولة التراجيدية[2]

---

١) راجع كتابي « المنتمي » ـ الفصل الأول ـ مكتبة الزناري بالقاهرة .

٢) راجع دراستي النقدية « الأمير الحائر بين الأرض والسماء » المنشورة بمجلة « أدب » اللبنانية العدد الثاني ١٩٦٢ (والمنشورة أيضا بكتابي « ثورة الفكر في أدبنا الحديث » ١٩٦٥).

ومعنى ذلك أن ثورية « أهل الكهف » فى المستوى الفنى ، هى أنها أضافت إلى تقاليدنا الأدبية المصرية مغزى هاماً هو أن ميلاد أول مسرحية مصرية كان يتضمن مختلف مظاهر السلب والإيجاب فى البناء الدرامى . لقد اختار لويس عوض فيما بعد نفس المرحلة التاريخية التى وقع عليها اختيار الحكيم ، مصر المسيحية ، ولكنه استطاع أن يخلق البطل التراجيدى خلقاً كاملا مستقلا . ومع هذا فقد حدث ذلك بعد ثلاثين عاماً من تاريخ النشأة الأولى للتراجيديا المصرية (ما أحوجنا إذن إلى نقد مصرى أصيل يرصد فى صبر وأناة تطور تقاليدنا الأدبية ويستخلص الميزان الخاص بنا فى تقييم أدبنا الحديث) .

إن مصر فى « أهل الكهف » ليست هيكلا عظميا من الأحداث ، فقد اختار الفنان مدينة طرسوس لتكون هذ الهيكل . أما مصر فقد اختار لها أن تكون اللحم والدم المحيط بهذا الهيكل ، والروح التى تدب فى أوصاله فتشعل بين جنباته نيران الحياة . لهذا كانت العلاقة بين « أهل الكهف » ومصر الحديثة هى علاقة الأوراق الخضراء بالجذور الغائرة فى التربة ، وليست علاقة الأصل بالصورة . إن « أهل الكهف » هى مصر الفكرة ، وليست مصر الواقع الفوتوغرافى . وهكذا كانت « الراهب » عند لويس عوض ، بمثابة الدورة الجدلية بين مصر الفكرة ومصر الثورة ، كذلك كانت العلاقة بين «عودة الروح» و«أهل الكهف» هى العلاقة الجدلية بين مصر الفكرة ومصر الثورة. وليس من قبيل المصادفة إذن أن تكون ريادة هذين العملين ليست مقصورة على جانب دون آخر ، فهما عملان رائدان فنيا — كعمل روائى وعمل مسرحى — كما أنهما عملان رائدان فكرياً كمضمون فنى يستلهم وجهة نظر شاملة فى مصر والثورة معاً ، تلك هى فكرة الموت والبعث أو نظرية الخلود . وهى الفكرة المشتركة بين توفيق الحكيم ولويس عوض كانعكاس فنى وفلسفى للفكرة المصرية التى سادت على التفكير الوطنى فى مصر إبان عصر النهضة . فهو لم

أنه انطلق من البداية الرائدة فى « الفرافير » . وهى أن يتخلل البناء المسرحى العام ، نقداً كوميديا لكافة ما يعتاق تطورنا الراهن من أزمات مرحلة التحول. إلاّ أن فرقا جوهريا يظل واضحا بين مسرح سعد وهبه ، ومسرح يوسف إدريس (حيث تكررت ظاهرة الفرافير فى المهزلة الأرضية) هو أن مسرحيتا يوسف إدريس تربطان بين « النقد الكوميدى للجوانب السلبية فى النظام » وبين « حتمية الفساد فى أى نظام » وبالتالى فإن هذه الجوانب السلبية فى واقع الأمر ليست إلاّ العمود الفقرى للنظام كما يراه الفنان . أى أنها ليست مجرد جزئيات عارضة ، وإنما هى إفراز طبيعى للشكل الاجتماعى والظاهرة الإنسانية التى يضبط حركتها « النظام » ككل .

ومعنى ذلك أن يوسف إدريس -- إبن الجيل الثالث فى أدبنا الحديث ــ يتخلف عن توفيق الحكيم ، ذلك الجسر العظيم بين الثورتين ، تخلفاً منهجياً فى الفكر والفن . فإن مناقشة النظام كنظام ، ليست « نقطة ابتداء » فيما تجتازه مرحلتنا التاريخية من تحولات . وإذا كان الحكيم قد عثر فى المجتمع المصرى إبان الثلاثينات على « خامة » تصلح لإقامة « الدعوى » فى هذه القضية ، فإنه بعد عشرين عاما نجد أن هذه الخامة « غير ذات موضوع » لأننا أخذنا تقريبا بما هو شبيه بالدعوة التى ارتآها عام ١٩٣٩ . ولا ريب أن ثمة فرقاً أصيلا بين الفن والواقع ، فما اقترحه الحكيم يومذاك من حكم « جماعى » أو حكم « ديمقراطى » أو حكم « الشعب » هو بعينه اللب الحقيقى لتجربتنا الاجتماعية والسياسية المعاصرة . لذلك بدأ الحكيم يناقش قضية أخرى على جانب كبير من الأهمية منطلقاً من الإيمان بالخطوط العامة للنظام الراهن ، ومنتهيا بتدعيم هذا النظام والدعوة إلى تطويره . وكم تتسع المسافة إذن بين « السلطان الحائر » التى صدرت عام ١٩٦٠ و « الفرافير » التى صدرت عام ١٩٦٤ . لم تكن قوانين يوليو الثورية ١٩٦١ قد صدرت حين كتب الحكيم مسرحيته ، ولكنها كانت

بدلا من ذلك ، على خشبة المسرح هذه . منذ تلك اللحظة، منذ مائة سنة مضت».
وهكذا يستخدم سارويان منهجاً تعبيرياً ممتازاً لا يدور فيه الحوار بصورة تقليدية ، فالسؤال الذى توجهه إحدى الشخصيات إلى الأخرى يجاب عليه بواسطة شخصية ثالثة . والموقف الدرامى الممثل فى هذا «الكهف» المسرحى هو صورة مصغرة للعالم المحيط الذى كانت تختبىء الفتاة فى أحد كهوفه وقد ظنت أن العالم تحطم نهائياً. فهى ـ فى واقع الأمر ـ لم تنتقل من كهف إلى آخر ، وإنما انتقلت من إحدى زوايا الكهف إلى زاوية أخرى . وهكذا يصبح العالم كله عند الفنان كهفا كبيراً . ولا ينجوا الكهف من الحطام فى النهاية ، لأن دوره آت لا ريب فى ذلك . وليس صعبا أن نستشف من ذلك أن ساروبان يصور البناء الحضارى فى الغرب وقد أصبح آيلا للسقوط أو أرضا يبابا ، كما هو الحال عند إليوت . ومن مظاهر الخراب فى هذا العالم ما يذكره «الملك» من أنه احترف الشحاذة يوما فلم تعره « السيدة ذات الفراء » نظرة واحدة ، ولو نظرة كراهية ، بينما جاد الكاتب الذى تصحبه معها بنظرة عطف. من نقطة الانطلاق الاجتماعية هذه ـ الإحساس العميق بالدونية والوحدة واليأس ـ يفكر الإنسان عند الكاتب الغربى فى الموت كموقف ميتا فيزيقى من قضية المصير والكون.
أى أن البداية إجتماعية تماما ، ولكنها تنتهى إلى المستويات الميتافيزيقية المختلفة لأن البناء الحضارى (كما يراه الفنان) آيل للسقوط . على النقيض من الكاتب المصرى الذى يبدأ من نقطة انطلاق اجتماعية وينتهى عند حدود المأساة الإجتماعية أيضا ، لأن رؤياه فى جوهرها هى أن حضارتنا فى مرحلة بناء .
هكذا يعتقد «الملك» فى مسرحية ساروبان أنه «ميت» أحيانا، ثم يتذكر أنه حى فيشعر بالإستغراب . وهكذا يصبح الجميع فى حالة ضياع ، فى حالة بحث (لامجدى) كما قالت الفتاة « أحدهم يبحث عن أبيه والآخر عن أمه، والثالث يبحث عن مأوى، والرابع عن مكان ليختبىء » أى أن الجميع يهرولون فوق

الأنقاض المنهارة إلى كهف سيثول حتما للسقوط . ومن هنا يزاوج ساروبان بين الوجه والقناع ، بين التمثيل والحياة . فإذا أدى الملك دورا تمثيليا مع الملكة وتساءلت الفتاة عن هذا الدور أجاب الدوق بأنهما يحيان لا يمثلان ، أو إذا تساءل الملك حول مسرحية أحد الكتاب الحديثين ، فإن الملكة تجيب بأن شيئا لم يحدث «إنها قصة حياتنا» . كذلك يزاوج الفنان بين الواقع والحلم فترى الفتاة فارس الأحلام ، ويرى الملك الكلب العطوف ، ويرى الدوق المباراة التي خسرها . حينئذ نفيق مع الفنان على هذا الحوار :

« الملك : لقد وصلنا الى زمن

الدوق : أى نوع من الزمن »

فهذه الدورة من السؤال والجواب تضع كافة الحلول الممكنة بين قوسين كبيرين :

الملكة : لماذا تجمعنا على شكل حلقه ؟

الملك : لأنه يمكن لكل منا أى يحصل على قليل من الدفء من الآخر »

هذه الرؤيا الإشتراكية لا تجد لها نظيرا عند الملك الذى يرصد الفنان فى شخصيته معالم الحضارة التى يعيشها قائلا :

« الملك : إننا نشعر بالبرد ياإمرأة .. فى ليلة باردة ، وفى ميناء بارد ، وفى مدينة باردة .

الملكة : أنت خائف ، أيها الملك .. أعتقد ، من الموت . ولكن بحق الإله أيها الرجل لا تجعل قليلا من البرد وقليلا من الخوف يحيلانك إلى إنسان أحمق . إننى أيضا أشعر بالبرد ، وكذلك هى ، وكذلك هو ، وفى حدود معرفتى ، قد تكون هذه ليلتى الأخيرة أو ليلتك ، أو ليلتهما ، أو ليلة أى إنسان . ولكن إلى أن يتلاشى عقلى كلية فاننى مصممة على البقاء حية ، كما لو كان هذا صباح

اليوم الأول فى حياتى ، كما لو كنت أنا فتاة صغيرة أبحث عن متع الدنيا . أيها الملك إننى أقول أنه لا يوجد موت !! رغم علمى أننى لن أكون عاجلا بين الأحياء » .

الحق أن منهج سارويان فى إيجاد التناقضات « الظاهرية » بين الشخصيات هو المسئول عما يبدو من تناقض بين الملك والملكة . ولو أننا تذكرنا أن موقفاً آخر كان الملك فيه « يمثل » دوراً ما ، ثم أوقفته الملكة بقولها « برافو » لتذكرنا أنه لا فرق جوهرى بين موقفها وموقفه ، وهو القائل « شكراً على إيقافك لى . فربما كنت أستمر إلى الأبد بسبب الوحدة واليأس » . فالملك والملكة يصوغان معا موقفاً موحداً نكتشف فى ديناميته — بالتفاعل والصراع — موقف الفنان من البناء الرمزى للحضارة الغربية الآيلة للسقوط كما يعتقد ، وموقفه من الفكرة الإشتراكية كحل « إجتماعى » لهذه المشكلة . لهذا تنفرد الملكة بنهاية الفصل الأول فى بلورة الموقف الفنى الشامل للمسرحية حين تقول بصراحة كاملة « إستمروا إذن . تعلقوا سويا واجعلوا من أنفسكم حلقة من الحيوانات . إركعوا ، وصلوا ، وابكوا ، وتوجعوا . فإنى أفضل أن أبقى منفردة ولو تجمدت حتى الموت » وتوجه حديثها إلى الفتاة بصورة حاسمة : « إسمعى يافتاة ، أنا وأنت لم نخترع فلسفات ولا عقائد . إننا نصاحب الفتيان . . حتى يبلغ بنا الملل إلى هنا (تشير إلى أنفها) وحينئذ نقول أيها الفتيان نرجوكم أن تستمروا الآن وحدكم . أقتلوا أنفسكم باسم الرب ، أو الحق أو العدالة ، أو الآيس كريم ، أو أى شىء آخر يمكنكم أن تفكروا فيه .. اقتلوا أنفسكم ثم اشرحوا هذا لنا ، سنكون هنا فى انتظاركم ، وسننصت مرة أخرى لشرحكم الأحمق الذى يستدر الرثاء . . كيف كنتم مخطئين وأنتم على صواب ، وكيف تكونون على صواب وأنتم مخطئون » .

هذه الإدانة الساخرة بكل نضال ثورى من أجل الحقيقة الاجتماعية أو الدينية ، تمنحنا التفسير الوحيد لموقف الملكة بعدئذ من أحلام الأنبياء

ورؤاهم النبيلة إذ هي ترى أن هذه الأحلام عاقت البشرية عن التحدى الحقيقى الذى يوجد فى كل منا « وإذا كنا عدما يحتوينا عدم ، ونرغب فى أن نكون شيئاً يحتوينا شىء . فدعونا نكتشف كيف يمكننا أن نتم هذا التحول دون خوف ، دون أكاذيب ، دون ضعة ، دون تحقير لأنفسنا وللآخرين ». أى أن الصدق الكامل مع النفس ومع الآخرين يقودنا إلى الإنتحار الجماعى فلا مبرر هناك لوجودنا إلا إذا أردنا أن نعيش كأقنعة للخير والفضيلة ونحن مجموعة من الوحوش الضارية . ومن هنا لا حياة — حتى ولو كانت اشتراكية « أو جماعة فى حلقة تشعر بالدفء على حد تعبير سارويان » — مع الصدق ، وليست محاولة التجمع التى يتطلع إليها الملاك « تصرف حب » وإنما هى « تصرف خوف » من الآخرين ومن أنفسنا على حد سواء . وهكذا تتجاوز رؤيا سارويان العدمية جحيم سارتر القديم (الآخرون) إلى جحيم آخر هو الذات .

فإذا كان الفصل الثانى والأخير تبدت لنا رؤيا سارويان وهى تزداد تماسكا — من الناحية المنهجية — فالمحاولة الثانية بعد الإشتراكية هى الإختيار الحر المسئول عند الوجودية . لقد انضم إلى سكان الكهف الأصليين مجموعة من لاعبى السيرك : دُبٌّ ضخم ورجل وسيدة وطفل وليد . خرج الدوق ليشترى لبنا للطفل بما لدى الملك من نقود الشحاذة ، ولكن النقود لم تكف لشراء زجاجة واحدة ، فلم يكن ثمة بد من سرقة بضع زجاجات فى صندوق صغير . وهكذا أقبل صاحب اللبن والصبى الأخرس الذى يعمل عنده . وهنا تقع الفتاة فى حيرة بالغة حين يدخل الصبى ليبحث عن الزجاجات وما أن يجدها ويكتشف الوليد الجائع حتى يعيدها إلى مكانها . لقد أحبته الفتاة ، كما سبق لها أن أحبت الدوق ، فماذا يكون الأمر : « كيف اختار ؟ هل الأمر سهل إلى هذا الحد ؟ إنى أحبه . إنى خجلة لهذا ، ولكنى أحبه. فكيف لى أن أختار؟

ماذا على أن أفعل بشأن هذا الموضوع ؟ من الذى اختاره ليكون إبن بائع اللبن ؟ ومن الذى اختار الدوق ليخرج ويسرق اللبن؟ ومن الذى اختار الصبى الصامت ليتبعه إلى هنا ! من الذى اختاره ليدخل ويرى ويفهم ؟ أنا لم أفعل » .

هكذا يضع ساروبان الإنسان أمام مصيره كشيئين منفصلين . تماما كما راهن الملك على فردة حذائه حين خرج للشحاذة وشاهد مجموعة من العمال تجدّ فى هدم منزل مجاور للمسرح ـ الكهف ، فأراد أن يضحكهم ولكنهم كانوا بحاجة إلى « البكاء » فراهن على حذائه أن يبكيهم ، وخسر فردة الحذاء . هنا يغمز الفنان كل ما يحيط به باللعنة « فقدت حذاءك ؟ كيف يحدث للرجل أن يفقد حذاءه ؟ فقد يفقد رأسه وربما قلبه أو عقله . . ولكن كيف يستطيع أن يفقد حذاءه » ومرة أخرى يغمز الصراع العالمى بين المعسكرين حين يقول والد الطفل « إنهم يحبون هذا الصراع سواء كان حقيقيا أو غير حقيقى . وهذه المصارعة تجلب النقود فى الشوارع والأعياد والكرنفالات ، وربما فى السيرك فى النهاية . إن مشكلتى هى ضآلة جسمى ، ولست من الضخامة بحيث أتناسب مع دب ، أما الدوق فهو رجل ضخم يكاد يقارب الدب فى ضخامته ، وستجلب لنا مصارعتهما سويا ثروة . أما لو صارعته أنا ، فسنكون أضحوكة (بسرعة) هيـــا يا جوركى (يقصد الدب) . . » ثم تشتبك الأحداث والشخصيات والمواقف ، فيصبح الزواج من إمرأة ما « حدث وقع » فأصبح قانونا ، وتاريخا . كما يصبح الكهف كأى قصر مجرد مكان (لاينتمى) إليه أحد . ويصل رئيس العمال الذين كسبوا فردة حذاء الملك ويعترف أنه بكى فى داخله ولم يضحك إلا تظاهرا ، لهذا يعيد فردة الحذاء ، ولكن ليعلمهم فى نفس الوقت أن دور الهدم الآن قد وصل إلى المسرح أو الكهف ولا بد من هدمه سواء اليوم أو بعد ثلاثة أيام . عندئذ يتحدد يوم الاثنين موعداً لهدم الكهف ، ويدير ساروبان هذا الحوار المركز :

«الملك : حسن ، يا مايكتى

الملكة : أجل يا مايكى

الملك : يوم الاثنين

الملكة : أجل ، يوم الاثنين ، أول أيام الأسبوع

الملك : وآخر أيام « العالم »

الملكة : أوه . أصمت

الملك : أتعلمين أن هذا هو إسم المسرح فى الواقع . لقد اكتشفت هذا بالأمس فقط على لوحته الأمامية »

ويختتم الكاتب العظيم مسرحيته الرائعة بقول الملك فى لحن جنائزى مـــؤثر : « وداعا إذن . . وداعا أيها الرحم . أيها الكهف . أيها المخبأ . أيتها الكنيسة . وداعا أيها العالم ، وداعا أيها المسرح . وداعا ».

ويسدل ستار الختام ، لنضع أيدينا على هذا اللقاء بين توفيق الحكيم ووليم ساروبان . إنه لقاء التناقض لا التشابه أو التقارب . فإذا كان الكهف عند الحكيم هو الماضى فحسب ، فالكهف عند ساروبان هو الماضى والحاضر والمستقبل . وإذا كان الماضى عند الحكيم هو زمن محدود ومكان محدود فإن الزمن عندساروبان هو العدم المطلق، والمكان هو الخراب المطلق . فالنسبية هى عماد رؤيا الكاتب المصرى ، والإطلاق والتعميم هما عماد رؤيا الكاتب الغربى. الحضـــارة الغربية عند ساروبان هى العالم ، وما دامت آيلة للسقوط ، فالعالم كله سينهار « علىّ وعلى أعدائى » ومن ثم لا مكان لأية حلول إنسانية أو اشتراكية أو اختيارية وجودية . إن تماسكه المنهجى الصارم يؤدى به إلى

نهاية الشوط ، فرؤياه الفنية ليست يائسة ، ولـكنها عدمية كاملة . وهى رؤية فنية صادقة مع الجانب المظلم من حضارة الغرب ، ولـكنها رؤيا وحيدة الجانب لا ترى الجوانب البناءة المشرقة من هذه الحضارة . أما توفيق الحـكيم فيستمد أصالة رؤياه من طبيعة المرحلة الحضارية التى نجتازها ، فإذا كانت الحضارة الغربية موتا فقط عند الفنان الغربى ، فإن حضارتنا موت وبعث ، وتلك هى نواة نظرية الخلود عند الحـكيم التى رافقت إنتاجه من « أهل الـكهف » إلى « إيزيس » إلى « ياطالع الشجرة » . وهذا هو الفرق الجوهرى بينه وبين سارويان . فقد خرج سكان الـكهف حقا ، ولـكن إلى الهاوية . أما أهل الـكهف فقد عادوا إلى الموت ثانية ، ولـكن ليفسحوا لغيرهم بناء الحضارة وإعداد المستقبل . وهو ليس فرقاً فنيا فحسب ، بل هو فرق فكرى فى الأساس، بل هو فرق حضارى شامل أتاح للحكيم فرصة الرؤيا التقدمية النافذة .

* * *

« قوة الشعب مثل قوة الشمس لا أثر لها إذا تفرقت أشعتها وتشتتت ، ولـكنها تعمل عملها إذا تجمعت وتكتلت ونُظمت » . لامعنى لهذه الكلمات التى جاءت فى تذييل توفيق الحـكيم لمسرحيته « إيزيس » ـــ التى صدرت بعد أهل الـكهف بما يزيد على العشرين عاما بعامين ١٩٥٥ ـــ إلا إذا كانت رؤياه التقدمية كانت من اليقظة وقوة الإستمرار للدرجة التى لم يفقد معها اتجاهه الثورى فى المسرح .

ولقد قوبلت « إيزيس » عند صدورها فى كتاب ، وعند ظهورها على خشبة المسرح عام ١٩٥٦ بعاصفة من التعليقات المتباينة تباينا شديدا . . فبينما يقرر على الراعى أن موقف الفنان فى هذه المسرحية يمثل شيئاً جديدا فى نظرة

الحكيم إلى المجتمع فهو يجعل الكلمة الأخيرة للشعب[1] ، ويقف إلى جانب هذا الرأى محمد مندور ونبيل الألفى وغيرهما[2] ، نرى فريقا آخر مكونا من توفيق حنا وألفريد فرج وغيرهما[3] يحاولون إثبات العكس فيؤكدون أن الحكيم لم يثق بالشعب بل هو يتهمه ببطء الفهم والحركة . والحق أن اختلاف الرأى من النقيض إلى النقيض فى حقل نقدى يدين معظمه بوجهة نظر مشتركة إلى الأدب والحياة ، لابد أن يقف بنا إلى حافة التساؤل : هل كانت « إيزيس» من الخصوبة حقا بحيث تتيح للنقاد هذا الخلاف الواسع الخصيب ؟ أم أن موقفا مسبقا من أدب الحكيم هو الذى يملى على فريق من نقادنا فكرة معينة عن انتاجه بما يتلاءم أو لا يتلاءم مع جوهر هذا الانتاج ؟ أم أن مناهجنا النقدية إبان تلك الفترة النضالية من تاريخ شعبنا مع الإستعمار كانت قاصرة على استخلاص الدلالات السياسية والاجتماعية بشكل متعسف هو تمزيق اللحم من العظم وسفح الدماء من الشرايين ؟

يخيل إلىّ أن الإجابة الموضوعية على هذه التساؤلات ، سوف ترد إلينا عفواً كلما تباعدت المسافة بيننا وبين كل ما قيل وأحاط بمسرحية « إيزيس » وكلما توغلنا فى البناء الداخلى لها . ذلك أن خصوبة العمل الفنى لا تتحقق بشرط خارجى هو اختلاف الرأى حول هذا العمل ، بقدر ما تتحقق بكشف الأبعاد التى ينطوى عليها . كما أن الموقف المسبق من أعمال الحكيم ليس عيباً فى ذاته، فلا شك أن التاريخ الفنى للكاتب يلقى الضوء الكاشف على أعماله الجديدة ،

---

١) راجع مجلة الإذاعة ــ مجلد عام ١٩٥٦

٢) مندور فى جريدة الشعب ٣ / ٢ / ٥٧ و ١٠ / ٢ / ٥٧ و ١٧ / ٢ / ١٩٥٧ والألفى فى جريدة الجمهورية ٢٧/١/٥٧ و ٢٤ / ٢ / ٥٧ و ٣ / ٣ / ١٩٥٧ .

٣) جريدة الشعب ١٥ / ٦ / ١٩٥٦ والجمهورية ٢٨ / ٨ / ١٩٥٦ .

ولا شك أيضاً أن الناقد العلمى الدقيق هو الذى يستنير بتاريخ الفنان المنقود من خلال أعماله السابقة ، مضافاً إليها « وجهة نظر » عامة إلى الأدب والحياة . . فليس « الموقف المسبق » فى ذاته بشىء معيب ، وإنما « الجمود » على هذا الموقف برفض كل تنمية له أو تطوير يفقده وظيفته الأساسية فى رؤية العمل الفنى من زاوية أكثر عمقاً . أما المناهج النقدية التى تحتفى بالدلالات الاجتماعية والسياسية للعمل الأدبى أكثر من غيرها، فإن القصور لا يصيبها من جراء ذلك الهدف النبيل . . فالناقد المنحاز فكريا إلى وجهة ما ، يستطيع البحث عن طبيعة الرؤية الفكرية للفنان المنقود دون أن يخرج عن وظيفته كناقد إذا استطاع أن يكشف عن أبعاد هذه الرؤية فى إطار العمل الأدبى كمجموعة من العناصر الفنية والفكرية . أى أن القيمة « الفكرية أو « الدلالة » الاجتماعية أو « الهدف » السياسى ، من الممكن الحصول على أى منها – نقدياً — ضمن الإحاطة ببقية عناصر العمل الفنى ، وليس بمعزل عنها . فالبناء الجمالى والنفسى للعمل يشترك مع بنائه الفكرى فى تفاعل دائب مستمر . ومن هنا كان التقاط الدلالة الاجتماعية عملية شاقة عسيرة ، لأنها تستلزم التعمق البصير بكافة جوانب العمل الأدبى ومنعطفاته وزواياه وأبعاده . بهذا الشرط وحده يمكن الحصول على أية ظاهرة فكرية أو فنية من العمل الأدبى دون إحالته إلى دمية أو جثه هامدة .. سواء بالتصور الساذج الذى يدفعنا إلى التقاط ما يمكن تسميته : « المعنى القريب » لهذا الموقف السياسى أو تلك الواجهة الاجتماعية التى تصادفنا فى إحدى منحنيات العمل الأدبى بغير أن نتتبع فى صبر وأناة وأمانة الضمير العلمى ، تشابك هذا الموقف أو تلك الواجهة مع غيرها من عناصر العمل الأدبى . فلربما نصل بواسطة هذا التشابك إلى ما يكون قابلاً للإختفاء عن النظرة العجلى المسبقة ، هذه التى ترى لون عينى صاحبها أكثر مما تراه فى العمل المطروح للنقد . فالناقد الذى لا يعنيه سوى « المعنى القريب » يقوم فى واقع الأمر باغتيال العمل الأدبى والتمثيل

بجثته . لأنه يضطر — للإمساك بهذا المعنى القريب — أن يمسك بالهيكل العظمى المجرد للعمل الأدبى مهما كلفه ذلك أن يمزق اللحم المكسو بهذا الهيكل أو أن يسفح الدماء الجارية فى شرايينه .. وكان الأولى به أن يضع كلا من شرائح اللحم والدم والعظم تحت الميكروسكوب حتى إذا تم له اكتشاف العمل الأدبى «ككل» استطاع بعدئذ أن يتناول العنصر الذى يستهويه بما يشاء له من التخصص والتفصيل .

على هذا ، نحن نبدأ رحلتنا مع «إيزيس» الحكيم ، بأن نشير إلى اختياره المادة الأولية للأسطورة المصرية القديمة من المصدر اليونانى المعروف «بلوتارك» . ربما كان هذا الإختيار هو أول ما يضع أيدينا على أحد جوانب السلب فى عمل الحكيم ، لا لأن المصدر اليونانى غير موثوق فيه ، فهو فيما أعلم أقدم المصادر التى صاغت الأسطورة الفرعونية صياغة شبه متكاملة . ذلك أن النصوص الأوربية التالية لبلوتارك ، فى العصور الحديثة على وجه أخص ، قد اعتمدت بمناهجها الأكاديمية على نقل أجـزاء الأسطورة المبعثرة بين أوراق البردى وجدران المعابد والأهرامات ، ولم تحاول ربطها على الإطلاق ، لما بين هذه الأجزاء فى كثير من الأحيان من تناقضات لا سبيل إلى حلها ، أو خلافات لا دليل إلى فهمها . حينئذ اكتفى المؤرخون والمصرولوجيون فى أوربا وأمريكا بنقل أجزاء الأسطورة المبعثرة كما هى مهما احتوت على النقائض المستحيلة التجاوز . وقد تفادوا بذلك أى عمل توفيقى أو حل وسطى من شأنه أن يربط بين أجزاء الأسطورة ربطاً شكلياً على حساب مضمونها وجوهرها ، أى على حساب الأسطورة نفسها ، بتزييفها سواء بالبتر أو بالإضافة أو التحفظ .

أراد الحكيم إذن أن يستقى مادته الخام من مصدر متكامل أو شبه متكامل ، ومعترف به من الأوساط العلمية ، فكان المصدر اليونانى هو

مصدره الوحيد . لهذا يحسن بنا أن نقرأ بلوتارك مباشرة حتى نتعرف على أوجه النقص التى انعكست بلا ريب على « إيزيس » الحكيم . فلقد كتب هذا المؤرخ اليونانى نصَّه عن الأسطورة المصرية فى شكل « رسالة » إلى كليا . وهو يبدأ هذا النص فى رقم ١٢ بقوله « هاك القصة أرويها لك موجزة أشد ما يكون الإيجاز ، بعد أن حذفت منها كل ما لا يفيد أو ما لا لزوم له[1] » ويعلق الدكتور حسن صبحى بكرى فى مقدمة الترجمة العربية تعليقاً هاماً حين يقول أن بلوتارخوس قد « استغل حوادث أسطورة إيزيس وأوزوريس لتفسير آرائه فى الأخلاق والدين والفلسفة » . معنى ذلك أن ثمة شائبتين رئيسيتين — ولندع التفاصيل الآن — فى المصدر اليونانى : أولهما أنه « ناقص » ، والآخر أنه صيغ وفق مقولات بلوتارك فى الأخلاق والدين والفلسفة ، أى أن النص الذى بين أيدينا هو الركيزة المؤولة عند بلوتارك تأويلا يتفق وآرائه ومعتقداته .

هذا أول جوانب السلب فى عمل توفيق الحكيم . فقد انعكس بلوتارك بشائبتيه المذكورتين على مسرحية « إيزيس » إذ هى اعتمدت على أحداث الأسطورة كما رواها بلوتارك ولم تعن قط بما لدى المراجع الأوروبية الأخرى من ثراء بالرغم من كل ما يعتريها من تفكك وعدم اتساق[2] . ولكن توفيق الحكيم أراد من جهة أخرى أن يعوِّض هذا النقص فى « الهيكل العظمى » للأسطورة بأن يبث فيه روحاً ، وأن يكسوه بما لديه من لحم ودم . . فجعل من قضية (الموت والبعث) عموداً فقرياً للمسرحية ، وهو الأمر الذى لم يتنبه إليه أولئك النقاد الذين أخذوا عليه ابتعاده النسبى عن الأصل المصرى القديم

---

١) أرجو متابعة نصوص بلوتارك فى الترجمة العربية للدكتور حسن صبحى بكرى — الألف كتاب — دار القلم — القاهرة .

2) S. H. Hooke, Middle Eastern Mythology 1963

للأسطورة ، دون أن يبرروا ذلك باعتماده على بلوتارك . ولربما كانت أسطورة « إيزيس وأوزوريس » هى النبع الأول الذى استقى منه الحكيم نظرية الخلود التى أودعها روايته الرائدة «عودة الروح» جاعلا من هذه الأسطورة بالذات إطاراً رمزياً للروح الخالدة فى أرض مصر . ومن هنا أستطيع القول دون أية محاولة اجتهادية للتخريج المتعسف ، أن محور الموت والبعث فى أدب توفيق الحكيم إنما شق طريقه من استلهام الفنان لمضمون هذه الاسطورة وجوهرها العميق .. قبل تطبيقها على أحداث مصر المعاصرة . أى أن « إيزيس وأوزوريس » كانت بمثابة الصياغة النظرية لفكرة الخلود عبر الموت والبعث التى حاول الفنان تطبيقها رمزياً فى « أهل الكهف » وواقعياً فى « عودة الروح » . ثم ها هو ذا بعد ربع قرن من الزمان يعيد صياغة الأسطورة نفسها مباشرة حتى يؤكد ارتباطه بالمعنى النظرى السابق على ضوء تطبيقه هذا المعنى على تاريخنا الحديث . وهكذا أفلت الحكيم من ربقة بلوتارك حين اتجه فى ثقة واعتداد إلى القيم الروحية السامقة التى تشتمل عليها الوحدة الحضارية الممزقة فى التاريخ المصرى منذ أيام الفراعنة إلى عصرنا الحاضر . فكما أن الحكيم أراد من « أهل الكهف » أن تكون صياغة وحدوية لتاريخنا الحضارى ، لجمع فيها بين عصورنا الرئيسية المختلفة ديناً والمتحدة جوهراً .. أقبل فى « إيزيس » يكرر نفس المحاولة العظيمة متخذاً من نظرية الخلود ، محوراً فكرياً يدور من حوله ثنائى الموت والبعث فى حركة جدلية عميقة ، عاكساً هذا الجوهر الفلسفى على واقعنا الإجتماعى المباشر . من هنا كان لابد من أن يستغنى عن الكثير مما أورده بلوتارك وأن يضيف من عنده الكثير مما لم يورده المؤرخ اليونانى .

هكذا نستقبل الفصل الأول من « إيزيس » الحكيم ، وقد خصص الفنان منظره الأول لتصوير القهر من جانب السلطة ضد جماهير الشعب ، ممثلا السلطة بشيخ البلد والشعب بمجموعة الفلاحات البائسات . كذلك تصور

هروب المفكرين والكتاب « على شاكلة توت » من المسئولية تحت شعار (التسجيل فقط) أو الفن للفن . وفى الجانب الآخر يبرز الكاتب المناضل « على شاكلة مسطاط » والخير الممثل فى كل من إيزيس وأوزوريس . فإذا كان المنظر الثانى شاهدنا « خدعة الموت » كما يدعوها المصرولوجيون فى أوربا حين يذكرون خديعة طيفون أو «ست» لشقيقه أوزوريس وكيف صنع له صندوقاً مذهباً فى حجمه تماماً ، ثم ألقى به فى النهر . أما المنظر الثالث فتسجيل لدور شيخ البلد فى تضليل الشعب وتحذيرهم من إيزيس . وما أن نصادف إيزيس فى المنظر الرابع عند نهاية الفصل الأول ، حتى نرافقها مع الغلام الذى شاهد الصندوق وهو يجرى فى النهر ، ونستمع إليه يحدثها عن صديقه الذى حاول أن يلحق بالصندوق فمات مع التيار المندفع . حينئذ يقول الغلام :

« الغلام : .. ومات من أجل هذا الشىء دون أن يعلم ما فيه .

إيزيس : .. لقد مات من أجل شىء عظيم دون أن يعلم » .

وفى مكان آخر يقول الغلام :

« الغلام : سوف نسير طويلا .

إيزيس : سأسير الحياة كلها [1] » .

وتبدأ إيزيس رحلتها إلى ببلوس عندما يشير إليها بذلك أحد الملاحين العابرين فى النهر . فما أن تصل فى بداية الفصل الثانى قصر ملك ببلوس حتى تجيب الحراس على سؤالهم حول الرجل الذى تبحث عنه « حيثما حل يبعث الحياة ، يغير الحياة » . وتلتقى إيزيس بأوزوريس الذى علم أهل ببلوس ما أفاض عليهم بالخيرات ، إلا أن إيزيس وأوزوريس يطلبان إلى ملك البلاد أن يسمح

---

١) هذا النص وجميع النصوص المقتبسة عن « إيزيس » مأخوذة من الطبعة الأولى ــ ١٩٥٥ ــ مكتبة الآداب بالجماميز بالقاهرة .

لها بالرحيل من أجل « الأرض » التي تناشدها العودة « إن السوء لا يأتينا من أرضنا ولا من نيلنا ». ويحتج الملك على هذا الطلب العجيب قائلا لإيزيس: « أنت تريدين مني أن أنتزع العمود الضخم الذي يقيم سقفه ويدعم أركانه » . ثم يكتشف ملك بيلوس حقيقة إيزيس وأوزوريس ، فيبدأ في معاملتهما معاملة الملوك ، غير أن أوزوريس سرعان ما يقول للملك « ما من شيء يعدل عندي في الشرف نداءك لي أيها الصديق المصري » فيودعهما الملك الفينيقي في طريقهما إلى مصر . وهناك نلتقي بتوت ومسطاط الذي مايزال يحمل لافتة المفكر المناضل « أنا لا أحب الجلوس راكداً بجوار البردى — ولا أقتنع بالنفخ في مزامير القصب — أحب أن أخوض الحياة وأرى الناس » . ونعلم من حوار توت ومسطاط أن المصريين يتحدثون هذه الأيام عن رجل عجيب يدعونه بالرجل الأخضر لأنه يحول صحراءهم إلى خصب . وبعد قليل يتعرف الإثنان على الرجل الأخضر الذي لم يكن سوى أوزوريس متخفياً مع زوجته إيزيس ، وعندئذ يتحول توت عن موقفه التسجيلي الخامل إلى موقف الكاتب المناضل ، وينتمي إلى قضية الشعب الممثلة في محنة أوزوريس ، ويتعهد بذلك أمام مسطاط وإيزيس . أما مسطاط فيؤكد « إن إخفاق أوزوريس ليحمل معنى فاجعا . إنه لطمة كبرى لكل شيء طيب على هذه الأرض . إن إخفاقه هو إخفاق للحق والخير والشرف . . إخفاق لي ولك . . ولكل من يدافع عن المثل العليا » . ولكن بقية الجماعة التي كان يأمل توت منها خيراً ، قد اشتراهم طيفون ، فهم الآن في قصره « يدبجون له أناشيد مجده ويذيعون عن حكمه المآثر ، وينفخون له في المزامير » ويتمتم مسطاط في مرارة لا تقارب اليأس « نعم . في يده قوى كثيرة . . حتى القوى التي كان يجب أن تكون في صفنا . ياللخيانة » . حينئذ تتبلور شخصية توت الجديدة :

« توت : نعم أعتمد عليّ !. . إني اليوم غيري بالأمس . في الماضي كنت أكتفي بالتسجيل . أراقب وأسجل . أما الآن فموقفي قد تغير ، لأن كل شيء ، كما قلت أنت ، قد اتضح لعيوننا . بالأمس لم تكن أمامنا قضية واضحة . أما الآن فنحن أمام قضية هي بالفعل قضيتنا قبل أن تكون قضية أوزوريس ، إما أن نترك طيفون ينتصر وتنتصر معه أساليبه ، وإما أن ننصر أوزوريس وننصر معه خيره ومبادئه. إما أن نسلم للمغتصب كما سلم الآخرون ،وإما أن نقاوم »

لقد عثر أتباع طيفون على أوزوريس مرة أخرى ، ومزقوه إربا إربا ووضعوا كل عضو من أعضائه في كيس ، وحملوا الأكياس إلى قواربهم ثم مضوا نحو الجنوب . وهنا ينتهي الفصل الثاني . وكنا قد علمنا من بدايته أن إيزيس قد حملت وولدت إبناً دعته حوريس . وها نحن مع بداية الفصل الثالث بعد خمسة عشر عاماً وقد أصبح الطفل شاباً فتياً ، يستعد مع أمه وتوت ومسطاط لذلك اليوم المرموق حيث ينتزع السلطة والعرش من يدي عمه الآثم فيستردهما كحق سليب . وهكذا تصبح هذه القضية هي المحور الذي يختلف حوله الثلاثة. فإيزيس ترى أن العرش لن يعود إلا إذا استخدمت نفس أساليب طيفون في الخديعة والمراوغة ، ومسطاط يرفض أن تكون الغاية تبريراً للواسطة. وأما توت فيصغي إليهما يفكر ، إلا أنه يحسم رأيه أخيراً بالانضمام إلى ايزيس، فيودعهما مسطاط «إني لم أناصر حوريس لأنه حوريس ، بل لأنه يمثل مبادىء . فإذا ضاعت هذه المبادىء فلا معنى عندي لانتصار حوريس . لن أخون القضية الحقيقية من أجل نجاح شخصي. لا .. لن أخون .. هذه كلمتي الأخيرة .. وليس لي الآن إلا أن أذهب وأقول لكم : وداعا . . » وتبدأ إيزيس عملها فتتفق مع شيخ البلد مقابل ما يريد من فضة وذهب ثم تبدأ المناورة بتحدي حوريس لطيفون أن يبارزه . ويكاد طيفون أن يقتل ابن أخيه لولا تدخل شيخ البلد — البارع — في اللحظة الأخيرة مقترحة أن تنعقد محكمة الشعب العليا . ويوافق طيفون ، فيفاجأ أولا بانضمام توت إلى إيزيس ، ويفاجأ ثانياً بدخول ملك

بلوس معلنا للشعب كل ماحدث لأوزوريس ، وكان طيفون يخفيه طوال مدة حكمه ، أعلن تفاصيل المأساة التى حاكها طيفون وأنصاره ، فما كان من الشعب إلا أن نادى حوريس ملكا على عرش البلاد ، وهتف « الموت للقاتل » ولكن إيزيس تحذر إبنها من تلويث يده النقية بدمه الدنس « حسبنا الشعب وقد عرف أخيراً الحقيقه » ويسدل ستار الختام .

* * *

سوف نلاحظ أولا ، أن مسرحية « إيزيس » كغيرها من مسرحيات الحكيم تحمل إلى جانب وجهتها الرئيسية ، بعض الزوايا الثانوية التى تتحول فى مسرحياته الأخرى إلى وجهات رئيسية . والعكس بالعكس . أى أن مانراه محورا رئيسيا فى إيزيس ، قد نرى ظلالا له فى مسرحية أو مسرحيات أخرى للحكيم ، والعكس صحيح أيضاً . أقول ذلك وأؤكد عليه حتى لا نتورط فى تلك الظلال التى تخيم على مسرحية إيزيس من اعمال الحكيم الأخرى ، كمشكلة السلطة والحرية وقضية الالتزام فى الأدب ، والتناقض بين السلام والإستسلام ، وبين الغاية والوسيلة ، وبين ما دعاه الحكيم برجل العلم ورجل السياسة . إن هذه المشكلات والقضايا جميعها ليست إلا ظلالا لتفكير الحكيم المتصل حول مستقبل الإنسان وحاضره . وهى ظلال تنعكس تارة كأرضية للدراما وتارة اخرى تستقيم أعمدتها وتتكاثف عتمتها بحيث انها تكاد تحجب المدلول الرئيسى الكامن فى هذه المسرحية أو تلك . فالحكيم يثير قضية الإلتزام فى الأدب على النحو الذى نشاهده فى الصراع بين توت ومسطاط . ولم يحاول أن يجرد القصية من مضمونها الإجتماعى بأن يحاصر الفكرة بين أسوارها التجريدية فيقع من ثم فى التعميم والإطلاق — على المستوى الفكرى — والمباشرة والتقرير على المستوى الفنى . وذلك بأن يصبح الصراع بين الطرفين حواراً ذهنياً يقوم على مهارة الجدل والمحاجاة المنطقية . وإنما بدأ الصراع فى قضية الإلتزام بمسرحية إيزيس ، من الأرض الإجتماعية ومشكلاتها التى

تبدت فى صورة « ازمة الضمير » بين تكريس الفن للفن (النفخ فى المزامير) أو تكريسه للنضال الإجتماعى (قضية أوزوريس) . والحكيم بذلك يزاوج بين المشكلة فى عالمها الرمزى، ومصدرها الأصلى — كعملية إسقاط سيكلوجى — فى العالم الواقعى . فقد كانت قضية الإلتزام فى الأدب من أخطر القضايا التى واجهت الأدب المصرى الحديث فى إطار المعارك النقدية التى أثيرت حينذاك[1] حيث صدرت « إيزيس » الحكيم تصورٌ موقف كاتبها الذى لم يشترك فى المعركة النقدية بصورة مباشرة . والصراع بين توت ومسطاط ينتهى بعملية تحوُّل مزدوجة . فهى من ناحية تحوُّل توت عن الموقف « التسجيلى » إلى الموقف (النضالى) ، ومن ناحية أخرى هى تحوُّل مسطاط عن المشاركة فى اعتلاء الحق عرش السلطة عن طريق المشاركة فى اعتلاء الباطل والخديعة والمراوغة عرش الوسيلة إلى هذه السلطة . إن عمليتى التحول هاتين تدلانا على إحدى سمات التوفيق والإرادة فى منهج الحكيم التعبيرى . وهى الإعتماد على التناقضات الكامنة فى الشخصية أو الحدث أو الموقف فى إيجاد حركة داخلية فى البناء المسرحى . لهذا لم يجنح مطاقًا إلى تغيير توت على أثر « جدل عقلى » بينه وبين مسطاط وإنما على أثر « صراع إجتماعى » بلغت به قوة الجذب أن شد إليه توت فى جانب النضال من أجل الحق والتقدم . فبالإضافة إلى أن هذه النقطة هى إحدى الركائز المنهجية فى تفكير الحكيم حيث يجعل من الحركة الاجتماعية منطلقًا لكافة الصراعات والتغيرات الكامنة فى أحشاء الواقع والصعيد الفكرى على حد سواء ، فإن هذه النقطة أيضًا تعد إحدى الركائز الفنية فى مسرحية إيزيس ،

---

(١) عام ١٩٥٤ بين العقاد وطه حسين من جانب ، ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض من جانب آخر .

حيث لايجعل منها معرضاً أو متحفاً ذهنيا للصراع بين الخير والشر . إذ بينما تقف إيزيس إلى جانب توت ومسطاط وحوريس وأوزوريس موقف الجبهة الواحدة المتحدة ، فإننا نلحظ التناقضات الدينامية بين كل شخصية وأخرى . ولهذا السبب بالذات، جاءت المسرحية عملاً حيا متحركاً. غير أننى أعود إلى قضية الإلتزام التى أثارها الحكيم فى هذه المسرحية وأقول إنها لم تكن قط المشكلة الرئيسية فى الدراما ، وإن كانت قد شاركت فى المعركة الدائرة فى الحقل الأدبى المصرى آنذاك برأى صاحبها الذى يمتد به ، وهو الوعى الكامل بأهمية الإنضواء الثورى تحت راية التقدم الاجتماعى فى إطار الأدب الرفيع .

كذلك هناك قضية « السلطة » التى لاحت لنا فى الأفق منذ دبر طيفون المؤامرة الشقية لأوزوريس وكيف دارت رحى الأحداث حول محاولة إيزيس استرداد العرش السليب . وتبدو هذه القضية طوال المسرحية ، وكأنها قضية رئيسية ، بينما ليست هى فى واقع الأمر سوى « الهيكل » المظمى للأسطورة التى كساها الحكيم بمضمون فنى آخر يسهل الحصول عليه من مراقبة الأحداث الواقعة بين « موت » أوزوريس و « بعثه » مرة ثانية . فهذه الأحداث لم تكن سوى التفاعلات الدائمة بين مرحلتى الموت والبعث لصياغة نظرية الخلود فى ميلاد « حوريس » الإبن . ولربما كانت هذه « الوقائع » الجاهزة فى الأسطورة هى التى أمدت الحكيم بأبسط الصور الفكرية وأرقاها فى نفس الوقت لتقييم فكرة الخلود المصرى تقييما فنيا .

إلا أن هذا التقييم خانه التوفيق مرارا كاقات ، حين كان الحكيم يستمد مادته الخام من بلوتارك .. فلقد شغل بلوتارك بالربة والملكة إيزيس ، وأغفل تماما البطولة التراجيدية الرامزة إليها شخصية أوزوريس إله الخصب المعذب [1]

---

(١) راجع كتاب « المسرح المصرى » ـ د.لويس عوض ـ ١٩٥٠ : دار إيزيس بالقاهرة

فبالرغم من أن خلو «أهل الكهف» — أول تراجيديا مصرية — من البطل التراجيدى المصرى ، لم يكن عملا مبررا فنياً ، فإن «إيزيس» تصرخ وتحتج بأن مأساة أوزوريس تتضمن بطولة تراجيدية «جاهزة» هى بطولة إله الخصب الذى يضمر خطيئته فى إخصابه . لاشك أن الحكيم رفض من النص البلوتاركى لاهوت إيزيس وأوزوريس ، فجعل منهما بشرا عاديين ، ولكنه كان يستطيع أن يعادل بطولة إله الخصب المعذب معادلة موضوعية تتناسب مع طبيعة المرحلة الحضارية التى يرمز إليها من خلال العمل الدرامى . لقد تسبب غياب أوزوريس كبطل تراجيدى عن مسرحية إيزيس فى كافة المسالب التى أخذها بعض النقاد — كلويس عوض[1] — على توفيق الحكيم .. كأن يقال على سبيل المثال أنه لم يفهم معنى حجاب إيزيس أو حادثة العقرب الذى لدغ حوريس . أو كيف أنه احتال على وصول جثمان أوزوريس إلى ملك ببلوس فقال إنه بيع كالرقيق من بعض الملاحين ، وكيف أنه أغفل حكاية الشجرة التى ضمت الصندوق بين أحضان جذعها الضخم .

إن توفيق الحكيم لم يترجم بلوتارك حرفياً ، فقد رفض منه الكثير ، وأضاف إليه الكثير . بل إن الحصيلة النهائية لمسرحية الحكيم تؤدى بنا إلى نقيض ما أراده المؤرخ اليونانى ، حين جعل من المسرحية تجسيما دراميا للصراع بين الخير والشر . هكذا نفسر لماذا لم ينصرف الحكيم إلى تفاصيل الأسطورة فاستعاض مثلا بقول ملك ببلوس لإيزيس «أنت تريدين منى أن أنتزع العمود الضخم الذى يقيم سقفه ويدعم أركانه» عن تصوير حكاية الشجرة التى ضمت صندوق أوزوريس . كما أنه حاول أن يصوغ حوريس فى قالب قريب من شخصية هاملت فلا تصبح القضية مجرد الحصول على العرش — كما هو الحال فى مسرحية «أوزوريس» لعلى أحمد باكثير[2] — وإنما تصبح تجسيداً واعياً عميقاً لحيرة

---

١) المساء ١٦ / ١ / ١٩٥٧ و ٣٠ / ١٩٥٧

٢) يناير ١٩٥٩ — الطبعة الاولى — الشركة العربية للطباعة بالقاهرة

الإنسان المعاصر وعذابه بين الرفض والقبول (الذى انعكس بدوره فى صورة أخرى بين توت ومسطاط) من أجل المثل العليا والقيم الإنسانية التى ناضل من أجلها أوزوريس . ولهذا السبب أميل إلى القول بأن توفيق الحكيم لم يقصد قط إلى استلهام مأساه أوزوريس كمأساة ، بل كمشجب يعلق عليه ثياب أفكاره الراهنة الخاصة بالمجتمع المعاصر له . ومن هنا انصب اهتمامه أساساً على شخصية « إيزيس » التى كافحت وناضلت من أجل الحق ، وإن تم لها النصر بوسائل غير مشروعة فى عرف أوزوريس ومسطاط ، وإن تم ذلك فنياً بطريقة مفتعلة هى وصول ملك بيلوس فجأة إلى محكمة الشعب المصرى « حسب خطة موضوعة من قبل » ليعيد الحق إلى نصابه .

كان غياب البطل التراجيدى المصرى من هذه المسرحية إعلانا حاسما بغيابه من أعمال الحكيم جميعها ، لأن الفرصة المهيأة فى جسم الأسطورة قد ماتت نهائيا باستخلاصه العمود الفقرى لمضمونها الكامن فى نظرية الخلود كصياغة نظرية للجدل الحى العميق بين الموت والبعث فى حياة مصر ، وإغفاله التام للعمود الفقرى لشكلها الكامن فى البطل التراجيدى . وبالرغم من أن على أحمد باكثير فى مسرحيته قد اعتمد على النصوص المصرية القديمة المبعثرة[1] وليس على النص اليونانى ، فإنه لم يوفق أيضا فى تصوُّر البطولة التراجيدية لأوزوريس .. إذ نراه يتفق مع الحكيم فى موقف إيزيس من معركة السلطة «شر لا بد ومن ورائه الخير» (ص ٩٧). وإذا كان باكثير قد وصف الشعب على لسان إيزيس بالإخلاص والوفاء (ص ١٠٦) فإن الحكيم آثر أن يجعله مُضلَّلاً من جانب الخونة . ولقد أضاف باكثير باقترابه من الجـو المصرى القديم للأسطورة فكرة « أنصار أوزوريس » المتجمعين فى شمال الدلتا . وإن

(١) راجع النص العربى المترجم بقلم كمال الدين الحناوى ـ أساطير فرعونية ـ الكتاب الماسى ـ الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة .

كان باكثير لم يعنه كثيراً التركيز على اتهـام طيفون أو ست لإيزيس بالزنا فى حوريس ، فإن الحـكيم جعل من هذا الموقف مشهداً دراميا كاملا . غير أن أوجه التقارب والخلاف هذه بين باكثير والحـكيم لا تفسر لنا التقاؤهما فى غياب البطولة التراجيدية عن مسرحية كلٍّ منهما فى حدود أى تعريف لهذه البطولة من اليونان إلى العصر الحديث . فإنه من الغريب حقـاً أن يتناقض الحـكيم مع زميله باكثير فى المحور الأساسى لـكل من المسرحيتين ، ثم يتفقان فى اغتيال بطل المأساة ، أو فى عدم إنباته فى أرض المسرحية المصرية . فقد بلغ التناقض بين الـكاتبين مداه حين اقتصر الصراع فى مسرحية باكثير على الصفات المجردة : الخير مع الشر ، والحكمة مع القوة . وهو يلتقى بذلك المفهوم الميتافيزيقى للصراع الإنسانى مع مضمون رسالة بلوتارك حول إيزيس بالرغم من أنه لم يستوح هذه الرسالة فى صياغة مسرحيته . وهكذا ينقذ حوريس عمه الخائن من القتل وهو يلخص فـكرة باكثير وبلوتارك الميتافيزقية قائلا « .. ويحكم ليس خلاصكم فى قتله وقتل أمثاله ، وإنما خلاصكم فى نفوسكم وأيديكم . . إن قتله لن يفيدكم شيئاً ولن ينقذكم من شر ما هو كائن فى ضمير الغيب » (ص١٣٣). وعلى ضوء هذا المفهوم الميتافيزيقى تصوَّر باكثير دور إيزيس فى المسرحية وكأنها المخلِّص القادم إلى ببلوس لشفاء المرضى .

أما توفيق الحـكيم ، فبالرغم من أنه على النقيض من باكثير ، فى اعتماده شبه الـكامل على النص اليونانى لبلوتارك — فى صياغة الأحداث — إلا أنه كان على النقيض من باكثير وبلوتارك معاً فى صياغة الفـكر والمجتمع . فهو لم يصف الشعب بالوفاء حقاً ، بل آثر وصفه بالتضليل ، إلاَّ أن الصراع الطويل المر خلال المسرحية كان صراعاً اجتماعياً فى جوهره : الشعب ضد أعداء الشعب . وما بقى فـكلّه وسائل تخضع لأصول التكتيك المؤقت ، على ضوء

الإستراتيجية البعيدة المدى . ومن هنا يرتبط معنى الموت والبعث فى «إيزيس» بنظرية الخلود عند توفيق الحكيم ، التى استخدمها فيما مضى ومصر تعانى ويلات المخاض والولادة حين كتب « عودة الروح » و « أهل الكهف » . وعاد مرة أخرى يجسد بها آلام مصر الثورة التى كابدها الشعب المصرى منذ بداية الخمسينات ، وهو يناضل الغزو الخارجى ممثلا فى الإستعمار ، ويكافح الإستبداد الداخلى ممثلا فى الرجعية . هذا الفنان العميق الإيمان بخلود مصر وأرضها وروحها وشعبها ، يعود فيؤكد لنا فى أزمة الأزمات ألا نخاف الموت لأنه ليس إلا جسراً إلى البعث والحياة الدائمة التجدد .

ومعنى ذلك أن محور الموت والبعث أو نظرية الخلود فى أدب توفيق الحكيم هو المحور السائد على مراحل أزمة الروح المصرية مع الواقع الخارجى حينا ، وواقعها الداخلى أحيانا . ومعنى ذلك أيضاً أن هذا المحور ليس إلا واحداً من الخيوط العديدة التى تتشابك فيما بينها لتكوّن وجهة النظر الشاملة لهذا الفنان التقدمى والمفكر الثورى . أما السبب فى بقاء هذا الخيط الأول — الموت والبعث — محوراً فنيا وفكريا حتى أحدث مراحل تطور توفيق الحكيم فإن هذا ما تجيب عنه المسرحية التى شغلت بال النقاد والقراء والمشاهدين أمداً طويلا : « ياطالع الشجرة » .

* * *

« إن الجمال القديم قد استوى على عرشه ، وما علينا إلاّ أن نعبده . أما الإنتاج على غراره فلغو وتكرار لن يضيف جديدا ، ولا ينفع إلاّ الطلاب فى تمريناتهم ، وحذاق المقلدين المرتزقين من حرفة محاكاة الأقدمين . وآلاف منهم يظهرون فى كل جيل وفى كل فن ، ويعيشون على براعتهم وإجادتهم فى النقل الأمين للجمال الخالد . ولكن الابتكار يجب أن يستمر . وهو لن

يسمى ابتكارا إلا إذا شق طريقاً آخر غير مألوف ولا معروف ، حتى وإن كان غير مستساغ . . ولا بد من الخيار بين أمرين : إما أن نجلس بجوار الجمال الخالد نردده ونكرره . وإما أن نهض لنرتاد قيما جديدة لا تستسيغها أذواقنا القديمة ... وفى رأيى أنه لا داعى إلى الإختيار هنا . يكفى أن نقبل الأمرين معا : نعيش مع الجمال الخالد التقليدى ونستمتع به ، وننهض مع ذلك أحيانا لنرتاد الجديد ونفتح صدورنا صابرين على متاعب غرابته » .

باستثناء هذه الأسطر التى جاءت قبيل نهاية مقدمة « ياطالع الشجرة » .. تكاد تصبح بقية المقدمة كلمات مضللة . ذلك أن مجرد الحديث عن المسرح الجديد فى أوربا المعاصرة فى صدر الحديث عن « ياطالع الشجرة » من شأنه أن يورط القارىء فى لبس شديد إذا ما انتهى من قراءة هذه المسرحية . فهى تتضمن بلا شك إضافات عديدة إلى التكنيك المسرحى المصرى ، غير أن هذه الإضافات لا تلتقى بها دفعة واحدة بين أحضان مسرح بيكيت ويونسكو وروبير بنجيه . إن هذه الإضافات التى لاتعدو أن تكون إلغاء لفواصل الزمان والمكان لا علاقة لها بإضافات مسرح العبث أو اللامعقول . إضافات الحكيم ترتبط عضويا بهذا الذى يريد أن يقوله من خلال عمله الأدبى . وما يريد أن يقوله فى « يا طالع الشجرة » ليس جديدا على الإطلاق . إنه تطور طبيعى لمحور الموت والبعث فى نظرية الخلود التى شغلته بها الروح المصرية منذ بواكير إنتاجه . وبالتالى ، فإن الإضافات التكنيكية التى نلمس آثارها على « يا طالع الشجرة » ليست إلا انعكاساً لهذا التطور الفكرى وتفاعلا معه . ومن هنا كانت تلك الإضافات صدى مركزا لفكرة الموت والبعث فى مرحلة جديدة لا علاقة لها بالعبث ولا باللامعقول . وهى مرحلة سبق لتوفيق الحكيم أن أشار إليها فى مسرحية « إيزيس » حين جعل من أوزوريس فى بيلوس رسولا للحضارة المصرية بوجهيها المادى والمعنوى . على النقيض من باكثير ومفهومه

الميتافيزيقى الذى أملى عليه أن يجعل من إيزيس (متجاهلا أوزوريس بالرغم من اختياره له عمادا للمسرحية) مجرد ساحرة تشفى المرضى . إن هذه الإشارة من الحكيم إلى أن مصر « أصل الحضارة » بمثابة الرمز الشامل إلى خلود الروح المصرية خارج الزمان والمكان . فهى ليست قاصرة على أرض مصر القديمة أو الحديثة وإنما هى تتجاوز عقارب الساعة وأسوار علم الجغرافيا إلى آفاق بعيدة لا تحد . لقد أراد الحكيم بوعى كامل فى « ياطالع الشجرة » ألا يستخدم إطاراً زمنيا خاصاً كما صنع بمصر الشهداء فى « أهل الكهف » أو إطارا مكانيا خاصا كما صنع بمصر الفرعونية فى « إيزيس » . . لقد أراد أن ينبثق من أعمق أبعاد الروح المصرية التى يعبر عنها الفولكلور بكلمات تبدو كما لو كانت بلا معنى ، ثم ينطلق إلى أرحب الآماد الإنسانية التى يعبر عنها العقل البشرى بكلمات تبدو هى الأخرى كما لو كانت بلا معنى . وعندئذ يتبدّى الهيكل العام فى « ياطالع الشجرة » وكأنه الجسر الممتد من المنبع إلى المصب ، أو من الأرض والجذور الغائرة فى تلافيف تربتها إلى السماء والفروع العابرة فى أجواز الفضاء . فبالرغم من المصدر المحلى العميق لـ « يا طالع الشجرة » فإن هذا المصدر يقوم بدور (رسول الحضارة) إلى العالم الإنسانى أجمع ، ليؤكد الحكيم مرة أخرى فكرته القائلة بأن مصر أصل الحضارة : فى المستوى الفكرى يقودنا هذا الرأى إلى نظرية الخلود ، وفى المستوى الفنى يقودنا إلى تداخل الأزمنة والأمكنة وغياب الفواصل بينها .

من هنا نكاد نتفق مع لويس عوض فى قوله إن ثمة خطاً واضحاً صريحاً قد يتعرج أحياناً ويمر بمحطات فرعية ولكنه على كل حال خط واضح وصريح يقوم على استخراج أساس فكرى من الفن الشعبى . ولكننا نعود فنختلف معه فى تلخيصه لمحور « ياطالع الشجرة » بأنه الصراع الحائر فى نفس الإنسان بين الفكر والمادة وبين الله والطبيعة وبين الإخصاب بالعقل

والإخصاب بالجسد بل وفيها شيء كثير من تلك الصراعات الأبدية بين عقل الإنسان وروحه . ثم ينتقل إلى القول بأن الحكيم يريد أن يقول إن الإنسان متهم فى جريمة لم يرتكبها بعد وهو قتل فكره لمادته وقتل روحه لجسده . والمسرحية إذن هى قصة الإنسان : مأساته بين العقل والروح وبين العلم والدين[1] .

نختلف مع لويس عوض فى هذا « التفسير » لا لأنه غير صحيح ، بل لأن عملية التفسير النظرى لمثل هذه المسرحية لا تصل بنا إلى تقييم متكامل لجوهرها . فهى لا ترتكز على دعامة فنية من الأساطير القديمة كما هو الحال فى « أهل الكهف » و« إيزيس» ، ومع هذا فإن بناءها لا يختلف عن البناء الأسطورى فى شيء : إنها ليست مسرحية رمزية أو تعبيرية أو تجريدية أو عبثية ، إلى بقية مسميات تلك القائمة المعروفة فى أصول النقد المسرحى الأوربى . وهى قد تتمسك بأطراف الرمز من هنا أو هناك ، وقد تحاكى أعمال التعبيريين من إحدى الزوايا ، ويمكن أن يقال إنها تناقش قضية مجردة أو أنها قريبة من مسرح العبث فى أشياء وأشياء . إلا أنه يتبقى بعد ذلك كله أمر هام هو أن بناءها ككل لا يخضع لأية تسمية من هذه التسميات ككل بل هى تتخذ لنفسها مساراً خاصاً هو المسار الأسطورى . وكأنما أراد الحكيم أن يستبدل الأسطورة القديمة كدعامة فنية يقيم على أساسها البناء الفكرى ، بأسطورة جديدة تتجاوز دور الوسيلة أو الأداة الفنية إلى أن تكون هى بعينها البناء والأساس لا مجرد دعامة أو مشجب يعلق عليه الفنان أفكاره .

وإذا عدنا إلى ما سبق أن أشرت إليه منذ قليل ، وهو أن الحكيم فى « ياطالع الشجرة » انطلق من أغوار الروح المصرية الخالصة إلى أرحب الآماد الإنسانية ، وأن بناء المسرحية هو الجسر الممتد من المنبع إلى المصب .. لاستطعنا

(١) راجع « مقالات فى النقد والأدب » ـ د. لويس عوض . مكتبة الانجلو بالقاهرة ١٩٦٤ .

أن نستكمل هذا التصور الآن على ضوء ما وصلنا إليه من أن الحكيم فى « يا طالع الشجرة » استهدف خلق أسطورة حديثة . وقد أرادها على ذلك النمط من أساطير الموت والبعث التى عرفها الهنود فى « الطفل كرشنا » والبابليون فى « تموز » والمصريون القدماء فى « أوزوريس » والإغريق فى « ديونيزوس» كما عرفتها المسيحية فى ثالوثها المقدس . وجميعها تؤكد على حقيقة جوهرية واحدة هى أن الفداء طريق محتم فى وجه الإنسان من أجل الخلود . هكذا تظل «العنقاء» تجمع أطيب النباتات طول العام لتبنى عشها ، ولا تلبث أن تحترق هى والعش معاً بين أحضان أشعة الشمس الذهبية . وما أن تتحول إلى رماد حتى تعود دورتها من جديد مع الربيع ، فينبثق عن الرماد طائر جديد يجمع أطيب النباتات طول العام ثم يحترق بلهيب الشمس .. وهكذا . لم يشأ الحكيم أن يستلهم الرمز الفينيقى أو البابلى أو اليونانى ، بل إن استخدامه السابق للرمز المصرى القديم فى مسرحية « إيزيس » كان مقصوراً على « استخدام الرمز » كمشجب عاق عليه بعض أفكاره بشأن القضايا المعاصرة . أما فى « يا طالع الشجرة » فقد استطاع أن يخلق أسطورة حديثة تضم فى خطها العام إلى أساطير الفداء والبعث والخلود ، وتتمثل على وجه خاص ما تقول به المسيحية حول الصعود الإلهى . ولكنها من زاوية رئيسية تستلهم أحداث العالم المعاصر إطاراً للمضمون المحلى الدائم التجدد والخصوبة . ولهذا السبب بدأت المسرحية من الفلولكلور المصرى « يا طالع الشجرة .. هات لى معاك بقرة .. تحلب وتسقينى .. بالمعلقة الصينى » وانتهت بخاتمة الصعود المسيحى . وبين البداية والنهاية كان الإنسان فى كل مكان ، والعقل البشرى أينما وجد ، فى صراع لا يكل ولا يهدأ من أجل أن تتبلور لنا فى آخر المطاف هذه القضية المحددة ، فكرة الجذور والاستمرار معاً .

من هنا تبدأ « ياطالع الشجرة »[1] بحادث اختفاء زوجة . وما أن يبدأ المحقق فى التحقيق حتى يرى الزوج والزوجة معاً يتبادلان الحديث : هو يؤكد أن الثمار لكى تنمو نمواً عظيماً لابد من تسميد الشجرة بالسماد الجيد ، وهى تجيب إجابة تبدو وكأنها كانت بعيدة عن الموضوع فتذكر ابنتها التى لم تولد بقولها إنها هى التى أسقطتها « كانت أول ثمرة . . وأنا التى أسقطتها بيدى » وهى تراها دائما — كما يرى زوجها السحلية المرابطة عند شجرته بالحديقة — جميلة يكسو جسمها الصغير الإخضرار الدائم . يستخدم الحكيم فى ذلك المقطع الأول من المسرحية إحدى الوسائل الفنية المعروفة بالفلاش باك فى مزيج واحد مع إحدى الوسائل الأدبية المعروفة بالتداعى الذهنى . بواسطة الفلاش باك يستوقف المحقق عنـــد إحدى النقاط ليدرك بعينيه درجة التفاهم أو اللاتفاهم الذى يعيش فيه الزوجان قبيل وقوع حادث الإختفاء . وبواسطة التداعى الذهنى ندرك نحن أن اختلاف الموضوع الذى يتحدث عنه الزوج عن الموضوع الذى تتحدث عنه الزوجة لا يعنى أنهما مختلفان من حيث الجوهر ، فتكاد الكلمات أن تكون واحدة بشأن السحلية الخضراء أو البنت التى لم تولد ! وعندما تتطابق نفس الكلمات على شيئين مختلفين من حيث الظاهر ، علينا أن ندقق فيما إذا كانا على اختلاف حقيقى . فلربما كانت البنت هى السحلية، والفنان يستخدمهما كوجهين لعملة واحدة،ولربما كانت الزوجة والزوج شخصية واحدة ، بنفس المنهج التعبيرى . لو أننا تصورنا المسرحية كأسطورة حديثة ، لكان فى استطاعتنا أن نصل إلى تلك النتيجة ، وهى أن الحكيم يخلق ما يمكن تسميته بالشخصية المزدوجة . ولكان فى استطاعتنا أن ننجو من عملية « التفسير » التى تتطلب معنى لكل رمز ، ورمزاً لكل جزئية من جزئيات العمل الفنى سواء كانت شخصية أو حدثا أو موقفا . لقد كان الإمتزاج الذى

١) تعتمد الدراسة على الطبعة الاولى ـ ١٩٦٣ ـ مكتبة الآداب ـ الجماميز بالقاهرة .

أحدثه الفنان بين الفلاش باك والتداعى الذهنى بمثابة الأداة الفنية الجديدة فقد أصبحا معاً صورة كيفية جديدة لإحدى وسائل التعبير الأسطورى . التعبير الذى يعتمد أساساً على الإنطلاقة العفوية غير المبررة ذهنيا ، كما يعتمد من زاوية أخرى على الماضى فى لحظة الحضور ، أو ما ندعوه بلغة علم النفس بالتداخل الزمنى فى المخيلة كالحلم . وبالرغم من أنها تبدو للوهلة الأولى وكأنها أداة فنية يستوجبها السياق المجرد ، إلا أنها فى نفس الوقت أداة فكرية تومىء إلى وحدة التاريخ الزمنى : الماضى والحاضر والمستقبل (الذى تمثله نبوءات الدرويش فى المسرحية) كتعميق لفكرة الجذور والإستمرار .

ثمة علاقة فى القسم الأول من المسرحية بين اختفاء الزوجة، واختفاء السحلية فى وقت واحد ، تقريباً . ولنتتبع أولا موقف الزوج من اختفاء الأولى حين يقول إنه لا يشك فى أن تحويل جسدها كله إلى سماد شىء يسرها ، لأنه يغذى هذه الشجرة فتنتج برتقالا عظيم النمو « وهى التى تهتم اهتماماً بالغاً بالنمو العظيم »

ويدور هذا الحوار الهام بين الزوج والمحقق الذى أصر على خلع الشجرة من جذورها حتى يتأكد من أن الزوج لم يرتكب جريمة قتل ولم يخف جثة زوجته تحت الشجرة :

«الزوج : أتريد أن تتلف شجرتى ؟ ! . . هل تعرف ماذا تمنى هذه الشجرة بالنسبة إلى ؟

المحقق : أعرف

الزوج : بل بالنسبة إلى حياتى كلها ؟ !

المحقق : أعرف . . ولكن المسألة تتعلق بجثة وجريمة قتل !

الزوج : هى جثتى . . جثتى أنا . . والفأس التى تصيب جــذع الشجرة ستصيب رقبتى . . أتفهم ذلك ؟ أتفهم ؟!

المحقق : (بعنف) الفأس ! . . . أين الفأس ؟ !

الزوج : (يحاول أن يخاصمه) إنك تقتلنى .. إنك ستقتلنى .. إنك ترتكب جريمة قتل ! »

هذا الحوار الهام حول الشجرة، والشجرة نفسها ، يكاد يكون همزة الوصل الفنية بين اختفاء الزوجة واختفاء السحلية : وعندما يسمى المحقق ذلك الحديث الذى تم - فى الفلاش باك وبواسطة التداعى الذهنى - بين الزوج وزوجته بأنه من قبيل سوء التفاهم الذى يدلل على إمكانية وقوع جريمة القتل ، يسخر منه الزوج لأنه يقف عند قشور المسميات دون جوهر المعانى . لهذا يعود الزوج والمحقق معاً إلى تلك الملاحظة التى يمكن التقاطها بسهولة عند اختفاء الزوجة والسحلية فى وقت واحد . فإذا سأل المحقق عن سر اختفاء الزوجة - وهو الأمر الذى يعنيه - سأله الزوج بدوره عن سر اختفاء السحلية ، وهو أيضاً ، الأمر الذى يعنيه . ويعلنه الزوج فى النهاية «إنك لن تفهمنى .. إنك تفهم فقط ماتراه مفهوماً لك .. ومهمتك أن تلقى أسئلة محددة المعنى . . وتريد أن تتلقى عنها أجوبة محددة المعنى » .

ونتابع مع المحقق ذلك الحوار الذى يدور بين الدوريش والزوج « مفتش القطار » فى القطار ، وكيف أن أحداثا هامة ستقع فى المستقبل القريب سواء أراد الزوج أو لم يرد ، سواء صدق المحقق أو لم يصدق . وجوهر الأحداث مجتمعة هو أن شجرة الزوج سوف تطرح البرتقال فى الشتاء ، والمشمش فى الربيع والتين فى الصيف، والرمان فى الخريف . . هذا إذا سمدت بسماد معين ، ولابد من تسميدها بهذا السماد . والقطار يومىء به الحكيم فى صراحة تقريرية إلى الزمن ، كما يومىء بشجرة الأعاجيب هذه إلى كشوف العقل الإنسانى وإبداعاته من الإختراعات والمبتكرات . فما أن يبدأ المحقق بالحفر حول الشجرة لخلعها حتى

تظهر الزوجة بعد اختفاء طال ثلاثة أيام . وتهلع الزوجة على مصير الشجرة ، ولكن المحقق يطمئنها بأن « جذورها سليمة » وتتمتم الزوجة « أرجو ذلك .. إنها حياته» ويدور الحديث بين المحقق والزوجة حول ما كان بينها وبين زوجها مما شاهد هو طرفا منه فيما دار بينهما من حوار حول الشجرة والبنت . . حينئذ تؤكد الزوجة أن زوجها هو الذى حدثها عن البنت ، وأنها هى التى حدثته عن الشجرة . ولا يتبقى لدينا بعدئذ أى شك فى أن الزوج والزوجة شخصية فنية واحدة ، ولكن المؤلف نسجها بأدوات النول الأسطورى لجاءت عملة ذات وجهين يتكاملان فى رنين واحد يثبت فساد العملة أو جودتها. هكذا أيضا تلتقى الشجرة مع الإبنة مع السحلية فى ذلك الثوب الأخضر الذى يكسو الثلاثة من ناحية، وفى ذلك الإزدواج الذى أشارت إليه الزوجة حين أكدت أنها لم تتحدث مع زوجها إلا عن الشجرة ، وهو لم يتحدث معها إلا عن البنت . . على الرغم من أن «المشهد » ، أى المظهر الخارجى الذى رأيناه بعيوننا ، كان على النقيض من ذلك .وهذا يعنى أن البنت والشجرة شىء واحد . أما السحلية فلها شأن آخر ، إذ أن الزوج ما أن يمد العدة لقتل زوجته بعد أن عادت وتحولت إلى « جدار صمت » فلم ترد عليه أين كانت طوال الأيام الثلاثة الماضية ، حتى يفاجأ بظاهرتين : الأولى هى اختفاء جثة زوجته من مكانهـــا (وقد كانت الجثة موضوعة على أهبة الاستعداد لتســميد الشجرة حتى تثمر ثمارها العجيبة) والظاهرة الأخرى هى ظهور السحلية « الشيخة خضرة » بعد طول اختفاء ، ولكن ميتة وملقاة فى الحفرة ! ! أى أنه فى الوقت الذى كان يتعين عليه تحويل زوجته إلى سماد لشجرة الأعاجيب ، قامت السحلية بهذا الدور ، بينما ارتفعت الزوجة عن الأنظار . وكأن روحها هى التى صعدت ، أما جثتها التى لاتختلف من حيث الجوهر عن جثة السحلية ، فقد تمثلت فى الشيخــة خضرة التى

تطوعت من تلقاء ذاتها بالموت والإرتماء فى الحفرة . ومعنى ذلك بغير تعسف ، أن الشجرة والزوجة وابنتها والزوج وسحليته ، يقومون جميعاً ببناء هـــذه الأسطورة الحديثة التى أدعوها بأسطورة الجذور والاستمرار . وهى تقوم على محور الموت والبعث الذى تدور من حوله كافة أساطير الفداء والخلود ، كما أنها تستفيد من المسيحية فكرة الصعود الإلهى بعد القيامة فى اليوم الثـالث من بين الأموات ، إلا أنها تضيف بعدئذ عنصراً جديداً من شقين: أولهما مأساة الإنسان الحديث فى استمرار الفكر فى ابتكاراته (الإختراع العجيب) حتى ولو أدى الأمر إلى هلاك الإنسان واكتشاف جريمته وإدانته كما كان موقف بهادر « الزوج » عندما خُير بين اكتشاف الجريمة أو نتاج الشجرة العجيب فقال : إختراع الإختراع العجيب . وهى نفس المأساة التى عالجها نجيب محفوظ روائيـاً فى «أولاد حارتنا » حين خيَّر أهل الحارة بين السحر والجبلاوى،فقالوا : السحر، أى العلم وإنتاج العقل البشرى . فالإبنة التى لم تولد لزوجة بهادر ، هى بعينها الشجرة التى لم تثمر بعد ثمارها العجيبة .. كما أن الزوجة التى اختفت ثلاثة أيام ثم عادت فاختفت هى بعينها السحلية التى اختفت ثم عادت وماتت .. كما أن الزوجة وأحلامها فى الإبنة التى لم تولد ، هى بعينها الزوج وأحلامه فى الشجرة التى لم تثمر بعد . هذا البناء الأسطورى الذى يتخذ لنفسه مسارا زمنياً محددا هو ثلاثة أيام ، بينما يختلط فيه الماضى بالحاضر والمستقبل .. هذا البناء الذى يتخذ لنفسه مساراً مكانيا محددا هو البيت والحديقة ، بينما يختلط فيه القطار بالبيت .. هـــذا البناء الذى يتخذ لنفسه جناحان من المحقق والدرويش ليطير بهما فوق نقائض الوجود وصراعها بين التحدد واللا تحدد ، بين الرؤية الفوتوغرافية والنبوءة .. هذا البناء لا سبيل إلى تفسيره أو « تحليله » إلى جزئيات أولية تستلهم معانيها من خارج العمل الأدبى كبناء من القيم والرموز والدلالات ، وإنما يتعين على الناقد أن يقوم بعملية استقطاب

جميع العلاقات الداخلية فى المسرحية حول محور فكرى واحد . فإذا كانت حتمية الفداء الإنسانى من أجل خلود العقل البشرى هى هذا المحور الذى تدور من حوله جميع أحداث المسرحية وتتجسد شخصياتها وتتبلور مواقفها .. علينا حينذاك أن نبحث فيما بين البداية والنهاية من المنبع إلى المصب وسوف نكتشف « مصر » الحكيم التى صاغ فولكلورها فى إطار من نسبية العبث والمعنى ، والفروق بين الشيء فى ذاته ولأجل ذاته ، وبين الداخل والخارج . مصر التى كانت تطل من كافة مستويات الحوار بين الزوج وزوجته وبين كل منهما والمحقق وبين الدرويش والزوج حول « كل شيء أخضر » فإذا كانت المقولة الشعبية « ياطالع الشجرة » تبدو كما لو كانت بلا معنى ، كما أن المقولة الحديثة «العقل» تبدو كما لو كانت هى الأخرى بلا معنى فإن توفيق الحكيم يزاوج بين اللامعنى الشعبى القديم واللامعنى الحديث فى مقولة واحدة لها « معنى » هى أن مصر ماتزال — بالرغم من كل ما أصاب جذورها — قادرة على العطاء والاستمرار فى العطاء . ولما كانت مصر هى أصل الحضارة أو شجرتها ، تحتم عليها أن تفتدى رسالتها نحو العقل البشرى بالفداء .. ذلك أن الموت هو الجسر الوحيد إلى البعث والخلود . . وتلك هى محلية « ياطالع الشجرة» وإنسانيتها أيضاً : إنها تنبثق من أرض واقعنا — حيث يحاول الحكيم أن يكتشف الحلقة المفقودة بين عمق جذورها واستمرارية عصارتها — ولكنها تستشرف آفاقا إنسانية بعيدة المدى .

الفصل العاشر
العقل والقلب بين الفكر والعمل

إذا كان الموت والبعث أو الميلاد والموت هما محور نظرية الخلود فى مسرح توفيق الحكيم ، فإن هذا المحور لايدور فى فراغ ، بل هو يعمل وفق موازاة صارمة تتم بينه وبين محور آخر هو « العقل والقلب » ؛ فليس الموت والبعث إلا الشكل الخارجى لذلك الصراع الذى لايهدأ بين العقل والقلب فى أعمال توفيق الحكيم .

وكما أن الموت والبعث يدوران فى فلك نظرية مثالية هى النظام التعادلى ، فإن العقل والقلب كليهما يدور فى نفس الفلك على مستوى آخر هو مستوى المطلقات : العقل عقل مطلق ، والقلب قلب مطلق ، ليس فى هـــــذا أو ذاك مكان خاص لقلب محدد أو عقل معين ، لأنه لم يوجد فى ضمير الفنان ما يمكن تسميته بالإنسان النسبى ، لهــذا لم توجد فى معظم أعماله « الشخصية » الحية .

على أنه إذا كان الموت والبعث ، بالرغم من مثاليته ، محوراً فكرياً فى اتجاه التقدم ، كذلك نرى العقل والقلب ، محوراً فكرياً فى نفس الاتجاه . ذلك أن التحقيق الفنى للفكرة الذهنية كان يُفلت من يد الكاتب كثيراً من الخيوط التجريدية التى يصادر بها تجربته قبيل عملية الخلق فما أكثر ما أفلت منه التكوين التعادلى ، وما أكثر ما أفلتت منه المطلقات .

ومن ناحية أخرى فإن هذا المحور الجديد يرتبط ديناميا بالمحور السابق ، ثم يرتبط تلقائياً بالعلاقة بين الفكر والعمل .

ولعل مسرحية « شهر زاد » التى أصدرها الحكيم عام ١٩٣٤ ، أى بعد صدور « أهل الكهف » بعام واحد ، تضع أيدينا على أولى حلقات العقل والقلب بين الفكر والعمل ، فهى مسرحية تتخذ من أسطورة ألف ليلة وليلة « خلفية » لها ، فالأسطورة نفسها ليست هى البناء الدرامى فى المسرحية ، وإنما هى المقدمة أو البرولوج الذى يفترض الحكيم وجوده فى مخيلة القارىء ، حتى ينطلق منه إلى الآفاق البعيدة تماماً عن الأسطورة ، وتفسيراتها المختلفة . الحكيم إذن ، لا يعتمد على أسطورة شهرزاد ولا يحاول أن يفسرها ، وإنما هو يبدأ من النهاية التى تقول بأن شهرزاد — البطلة الأسطورية — هى التى استطاعت أن تنتصر على جنون شهريار بحكايات لياليها ، الواحدة بعد الألف .

يبدأ الحكيم من هذه الخاتمة ليصور لنا مرحلة « رد الفعل » فى حياة شهريار ، الرجل الذى صنع نهراً من دماء العذارى لمجرد أنه شاهد عبداً أسود مع زوجته الأولى فقتلهما وأقسم أن يتزوج كل ليلة عذراء لا تعيش حتى صباح اليوم التالى . ورد الفعل فى حياة شهريار بعد حدوث معجزة شهرزاد ، أن تحول عن حياة اللحم والدم تحولا صوفياً يخترق ببصيرته الداخلية حجب عالم الغيب .

وتلك هى مأســـــــاة شهريار الحكيم التى بنى عليها مسرحية « شهرزاد » أنه غادر الأرض فى طريقه إلى السماء إلا أنه ظل معلقاً بين الأرض والسماء .

وتبدأ « شهر زاد » بلقطة درامية شديدة الذكاء ، وهى أن عبداً دخل المدينة والتقى بجلاد الملك ، فإذا به يسمع أنيناً من نافذة « الساحر » المعروف بالمنطقة، وإذا به يكتشف أن هذا الأنين يصدر عن جارية عذراء إسمها «زاهدة» تستعد للقاء سيف الملك شهريار، السيف الذى طال بقاؤه فى الغمد منذ أن نجحت شهرزاد فى تغيير الملك الدموى. إذن فثمةشيء جديد قد حدث يدعوه لأن يستل سيفه من حسامه ، ويذهب فجأة ليقتل هذه العذراء « زاهدة».

ويعلق الحكيم هذا المشهد الأول فى خيالنا ، لينعطف بنا نحو ذلك الشك الذى يساورنا فى طبيعة العلاقة بين وزيره « قمر » وزوجته « شهر زاد ». ونحن ندرك من خلال المشهد الثانى بضعة أشياء . ندرك أن الوزير يرى فى تحول الملك لغزاً مغلقا ، وكأنما كشف لبصيرته عن أفق آخر لا نهاية له ، فهو دائماً يسير مفكراً باحثاً عن شيء منقبا عن مجهول . ويعتقد « قمر » أن شهر زاد هى التى نقلت « الطفل » شهريار من طور اللعب بالأشياء إلى طور التفكير فى الأشياء . غير أن هذا المشهد لا ينتهى إلا ويرسب فى تفكيرنا تصور شهريار لما حدث فإذا كان فى الماضى يسفك الدماء ، وها هوذا يفعل أيضا كما تقول شهرزاد ، فإن ذلك مرده أنه فى القـــديم كان يقتل ليلهو ، واليوم يقتل ليعلم « لقد أبصرت أكثر مما ينبغى » هكذا يردد شهريار متمنيا من أعماقه أن يموت ، إذ ليس فى الحياة جديد، والطبيعة كلها تحولت فى عينيه إلى سجان صامت يضيق عليه الخناق « ماقيمة عمرى الباقى ؟ .. لقد استمتعت بكل شيء .. وزهدت فى كل شيء » . إن صفاء عينى شهرزاد يراه « خدعة » من الطبيعة التى تضفى صفاءها الظاهرى على جوهر الأشياء ، فلا يكاد يعرف شيئاً عن هذا الجوهر . لذلك يتبرأ شهريار من « آدميته » ، أى من ذلك الشكل الخارجى الذى يكسو « روح » الإنسان

باللحم والدم والعظم « لا أريد أن أشعر . أريد أن أعرف » .

ولعلنا ستطيع أن نتعرف على حقيقة شهريار إذا تعرفنا أولا على حقيقة « شهرزاد » التى أبان عنها من طرف خفى حين قال « قد لا تكون إمرأة ، من تكون ؟ .. إنى أسألك من تكون؟هى السجينة فى خدرها طول حياتها .. تعلم بكل مافى الأرض كأنها الأرض... هى التى ما غادرت خميلتها قط .. تعرف مصر والهند والصين .. هى البكر .. تعرف الرجال كإمرأة عاشت ألف عام بين الرجال ، وتدرك طبائع الإنسان من سامية وسافلة .. هى الصغيرة لم يكفها عالم الأرض فصعدت إلى السماء . تحدث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة ، وهبطت إلى أعماق الأرض تحكى عن مردتها وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة كأنها بنت الجن . من تكون تلك التى لم تبلغ العشرين قصتها كأترابها فى حجرة مسدلة السجف ؟ .. ماسرها ؟ .. أعمرهـا عشرون عاماً ؟ أم ليس لها عمر ؟ . أ كانت محبوسة فى مكان ؟ . أم وجدت فى كل مكان ؟ إن عقلى ليغلى فى وعائه، يريد أن يعرف ..أهى إمرأة تلك التى مافى الطبيعة كأنها الطبيعة ؟ ! »

ليست شهرزاد على ضوء هذا النص ، مجرد إمرأة بارعة فى حكاية القصص . على الأقل ، لم تكن حكاياها هى مصدر الانقلاب العنيف فى حياة شهريار . إنه لا يراها إمرأة بين النساء ، وإنما هى رمز يرتئيه فى كل جزئيات واقعى اليومى دون أن تتبلور فى مخيلته نظرة كلية شاملة للسر الأعظم الذى يربض فى أعماق الكون . وشهرزاد هى ذلك « المجهول » الذى يراه ولا يعرفه . وليست الغشاوه التى انجابت عن بصيرته ليقف عند تخوم هذه « الرؤيا » إلا ذلك الحاجز بين الشعور الحسى المباشر والوعى الذهنى المتقد بنور المعرفة . ولقد كانت عذارى الماضى هى خامة الشعور الحسى المباشر ، أما شهرزاد فهى خامة الوعى الذهنى والمعرفة الكاملة . لهذا يناديها شهريار :أنت تعرفين . تعرفين كل شىء . أنت كائن عجيب،لايفعل شيئاً ولا يلفظ حرفاً إلا بتدبير،لاعن هوى ومصادفة..أنت

تسيرين فى كل شىء بمقتضى حساب لا ينحرف قيد شعرة ، كحساب الشمس والقمر والنجوم « ما أنت إلا عقل عظيم » فإذا قالت له شهرزاد أنه يراها فى مرآة نفسه أجاب بأنه يرى « الحقيقة » فتسخر منه شهرزاد فى غموض معلقة « دائماً الحقيقة ». وهكذا يصوغ الحكيم من الإسم الواحد عدة شخصيات . فشهرزاد عند شهريار « عقل عظيم » ، وعند القارىء إمرأة غزلة تداعب الوزير ، وفى مشهد قادم نراها شهوة دافقة بالحياة مع عبد أسود ، وفى معظم المشاهد هى « سر » يلوح لنا بين السطور مارداً عملاقاً يتخذ من العالم مادة للسخرية . من هنا كانت شهرزاد عدة شخصيات فى وقت واحد ، بمعنى أنها تراءت لنا نحن القراء ، كما تراءت لشخصيات المسرحية ،ذات أكثر من وجه . تلك هى الصياغة الذاتية لشهرزاد ، أن تبدو لكل منا بجانب مختلف عما يراه الآخر . أما الصياغة الموضوعية فهى أن تتراءى للجميع فى وقت واحد « سراً » ضخماً يداعب عقولنا، ويقسو فى المداعبة فى أغلب الأحيان . ويعنينا فى الكثير أن نركز على ترجمة هذا السر عند شهريار بالعقل الأعظم. وهو قد يتلمس حدود هذا العقل فى الطبيعة التى تبدى لنا من حسنها وتحجب عناصرها . ومن ثم يبدأ رحلته الكبرى التى يطوف بها أنحاء هذه الطبيعة لعله يلامس حدود هذا العقل ، ويكتشف أخيراً ذلك السر ، ويفك طلاسم اللغز المجهول .

وتبدأ رحلة شهريار بعبارة يلقيها فى وجه الساحر « أيتها الديدان الكبيرة التى ما خلقت إلا لتأكل صغارها » إن العقل العظيم الذى يستهدف الملك الوصول إليه لا يخرج عن دائرة الحواس ، فما جنى أحد شيئاً من الخيال والتفكير — يقول شهريار — مضى ذلك العهد الساذج . . اليوم نريد الحقائق . . نريد الوقائع « نريد أن نرى بأعيننا وأن نسمع بآذاننا » . ومعنى ذلك أن تحول شهريار عن الشعور الحسى المباشر إلى آفاق المعرفة الواعية وقواها الذهنية ، لا يتم فى فراغ ميتافيزيقى أشبه ما يكون بالحدس ، وإنما يتم عبر

« التجربة الواقعية » إلا أنه مهما تعددت الوسائل ، فإن الغاية العظمى هى « المعرفة » بعد أن كانت اللذة الحسية الغفل هى الهدف الأول والأخير . ويدور هذا الحوار بين الملك ووزيره :

« — إن لم نعش لنعلم ، فلماذا نعيش إذن ياقمر ؟

— لنعبد ما فى الوجود من جمال .

— وما أجمل شىء فى الوجود ؟

— عينا إمرأة . . . » ويعلق شهريار « أيها المسكين ! . . عينا إمرأة ! . هذا كل ما فى الوجود عندك أيها الفتى الجميل . ينبغى أن تكون لك فى كل ليلة عذراء حتى تبصر بعد عيناك » . وينطلق الملك فى رحيله الطويل ، وهو يود أن ينسى هذا اللحم « ذا الحدود » وينطلق . . . إلى أين ؟ . . . إلى « لا حدود » . فمن استطاع تحرير جسده مرة من عقال « المكان » أصابه مرض الرحيل ، فلن يقعد بعدئذ عن جوب الأرض حتى يموت . وإذا حاولت أن تغريه شهرزاد بذراعيها الفضيتين أجابها : أن ذلك على وجه التحديد هو الذى يحبس ذاته فى حدود « المكانية » . . . وهذه هى همزة الوصل بين « أهل الكهف » و « شهرزاد » . فالأولى قد ناقشت « الزمان » ، والثانية تناقش « المكان » .

* * *

فى مقابل « العقل العظيم » الذى يتصوره شهريار فى شخصية شهرزاد ، نواجه مع المشهد الخامس تصوراً آخر للعبد الذى رأى فيها قلباً عظيما . والقلب العظيم الذى يتوسد ضلوع شهرزاد هو « الجسد الجميل » فى عينى العبد ، فإذا احتجت شهرزاد على كونها مجرد جسد جميل ، أجابها : بأنه يرى « الحقيقة » فتسخر منه هو الآخر قائلة : دعوا الحقيقة فى مكانها هادئة! لقد سخرت فيما مضى

من شهريار لأنه رآها عقلا عظيما وروحاً علوياً ، وها هى ذى تسخر من العبد لأنه رآها على العكس : قلباً عظيما ، وجسداً جميلا . وتدرك « شهرزاد » مبلغ حيرتنا من شخصيتها ، فيدور بينها وبين العبد هذا الحوار :

« ــ نعم . . . إن أردت الحياة ياحبيبى فاسع فى الظلام كالثعبان . . احذر أن يدركك الصباح فتقتل . . !

ــ إذا رآنى الملك ؟

ــ بل أنا . . حبى لك لايحيا إلا فى الظلام » .

هى عقل عظيم فى النهار ، وقلب كبير فى الليل . هى قبلة شهريار فى وهج النور ، وهى قبلة العبد فى عتمة الظلام . هى تقول للعبد أن « القتل » الجديد عند شهريار أن يعتقه ، أن يمنحه « الحرية » فليس شهريار الآن هو الرجل الذى قضى حياة طويلة فى قصر من اللحم والدم . وإنما هو آدمى استنفد كل مافى كلمة « جسد » وكل مافى كلمة « مادة » من معنى ، قد استحال الآن إلى إنسان يريد الهرب من كل ماهو مادة وجسد « هجر الأرض ولم يبلغ السماء ، فهو معلق بين الأرض والسماء » . حقاً ، فقد صال فى الأرض وجال ، حضر ولادة الشمس فى الأفق الشرقى ، وحضر موتها فى الأفق الغربى ، نطح برأسه أبواب الشمال ، ومزق بقدميه أسوار الجنوب . . ولكنه عاد خالى الوفاض « ها أنذا فى القصر من جديد ! . . إلام انتهيت ؟ . . إلى مكان البداية . . كثور الطاحون على عينيه غطاء . . يدور ثم يدور . . وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيراً إلى الأمام فى طريق مستقيم » وشهرزاد تتساءل ما إذا كان قد ذكرها أثناء السفر ، فيجيبها صادقا أنه ما تذكرها إلا ساعة الرحيل وساعة الوصول . . أما فيما بينهما فما كان يعيش إلا فى « الزمان والمكان » المحيطين به « أو لست كالماء ياشهرزاد ؟ سجيناً دائماً كالماء ، نعم . ما أنا إلا ماء . . هل لى وجود حقيقى

خارج مايحتوى جسدى من زمان ومكان !.. حتى السفر أو الانتقـال إن هو إلاّ تغير إناء بعد إناء .. ومتى كان فى تغيير الإناء تحرير للماء !.. » وهكذا ينتهى شهريار إلى حافة اليأس ، لقد كانت رحلته الطويلة بين أرجاء الـكون هى رحلة العذاب بين العقل والقلب ، بين العقل الخالص والقلب الخالص ، هى رحلة الإنسان فى عالم المطلقات . فليست شهر زاد إلاّ هذا الـكون الغامض ، وليس شهريار إلاّ ذلك الإنسان المعـذب .. والصراع بينهما صراع أبدى لافكاك منه بالزمان — كما قلنا فى الفصل السـابق عن الموت والبعث فى نظرية الخلود — ولا فكاك منه بالمـكان كما تقول لنا مسرحية « شهر زاد » وبقيـة الأعمال التى تدور حول محور العقل والقلب . يخاطب شهر يار شهر زاد « أنت أنا .. أنت نحن .. لايوجد غيرنا نحن .. أينما ذهبنا فليس غيرنا وغير ظلنـا وخيالنا .. الوجود كله هو نحن . ما من شىء خلا صورتنا فى هذه المرآة العظيمة التى تحيط بنا من كل جانب .. لقد سئمت هذا السجن من البلور »

وإذا كانت هذه المسرحية تتصل بمحور الموت والبعث من زاوية الزمان فإنها تتصل بالنظام التعادلى عند الحـكيم من زاوية المـكان . الفنـان هنا والمفـكر هناك يؤمن بالحركة ، ولـكنها حركة دائرية أقرب إلى السكون . هى بالقطع ليست حركة أمامية تنتهى إلى طريق مسدود ، ولـكنها أيضا ليست حركة متطورة ديناميكية متفاعلة يثمر صراع متناقضاتها « تركيباً » جديداً ، أى مستوى كيفيا جديداً من مستويات المعرفة التى لانهاية لها فى الزمان أو المـكان « كلا .. لست أريد الجلوس .. لست أحب الجلوس إلى هذه الأرض .. دائما هـذه الأرض . لاشىء غير الأرض . هذا السجن الذى يدور . إنا لا نسير . لانتقدم ولا نتأخر ، لا نرتفع ولا ننخفض .. إنمـا نحن ندور . كل شىء يدور .. تلك هى الأبدية .. يالها من خدعة ! . نسأل الطبيعـة عن سرها فتجيبنا باللف والدوران .. » بهذه الـكلمات المحددة تحديداً صارماً يصوغ شهريار موافقة

شهر زاد « نعم أنت تدور . وأنت الآن فى نهاية دوره » وإذا تساءلت فى اندهاش : إلى هذا الحد أنت ناقم على الطبيعة ؟ أجابها فيما يشبه اليأس : إنها تقارعنى بسلاح العجز « السجن داخل حلقة تدور » .ماذا يكون المصير الفردى إذن لشهر يار الملك ؟ إنه ليس إلا شعرة بيضاء تنزعها الطبيعة لانهـا تكره الهرم .. نعم ، تنزعها كى تعود من جديد فتية قوية ، أوكما ردد شهريار فى أسى « كل ما يكبر ترجعه إلى الصغر .. كل غاية تتبعها بداية .. إلى متى هذه الدائرة التى لا نخرج منها ! » ويجيب « بهذا المكان .. بهذا الجثمان .. الجثمان خلق المكان كما خلق الماء الاناء » ذلك هو موقف الإنسان عند الحكيم فى تلك المرحلة الباكرة من تاريخه الفنى ،وهو موقف العقل المعذب والقلب المسهد بين الفكر والعمل . إذا قالت له شهر زاد :

« ــ اترك ماوراء حياتك ياشهر يار.. تأمل وجه الرداء ،ودعك من البطانة فمافيها غير خيوط

أجابها شهر يار :

ــ كل الرداء فى تلك الخيوط

وتستأنف شهر زاد :

ــ لاشىء يعنيك وراء الرداء » .

فما الحل ؟ إن شهر يار أصبح إنساناً معلقاً بين الأرض والسماء ينخر فيه القلق.ولقد حاولت شهر زاد أن تعيده إلى الأرض فلم تفلح التجربة . مضى عهد الدماء «لكن هذا ماصار اليه الرجل » دار، وصار إلى نهـــاية دورة. ويختتم الحكيم حياة شهر ياره قائلا على لسان شهر زاد « خيال شهر يار آخر الذى يعود ..يولد غصناً نديا من جديد .. أما هذا فشمرة بيضاء قد نزعت !.. »

لا شك أن الحكيم فى هذا العمل كان أكثر « تبسيطاً » - ولا أقول بساطة - للقضية التى يطارحها للبحث . فهو لا يجنح إلى ذلك اللون من ألوان « التركيب » الذى تعرفنا عليه فى « أهل الكهف » أو « يا طالع الشجرة ». والخيوط التى يضع أيدينا عليها منذ بداية المشهد الأول ، صريحة التحديد . فهو يضيف بعداً جديداً إلى قضية « الإنسان » هو البعد المكانى ، بعد أن ناقش البعد الزمانى فى مرحلة سابقة . وهو يتطرف فى تجريد « المشكلة » من أية ملابسات نسبية ، ويضعها مباشرة فى قلب « المطلق » . وهو أخيراً يحمل الشفافية الشعرية فى مقابل الكثافة الفكرية فتذوب التقريرية والمباشرة فى دفقة الحرارة التى تتولد عن درامية التكوين الذاتى والموضوعى للشخصيات والمواقف والأحداث .

هذه المظاهر الثلاثة الأساسية تتلمس أهدابها فى إطار محور «العقل والقلب» الذى يدور حوله الفنان بين الفكر والعمل . والمسرحية حقاً تنتهى بانتحار الوزير «قمر» لأنه لم يتحمل ما يقال من أن «شهر زاد» عشقت عبداً فى غياب الملك ، ولكن شهريار يفسر انتحار قمر على ضوء جديد يهدينا إلى بداية المسرحية من جديد . قال شهريار أن قمر لم يعد يستمد الحياة من الشمس ، وقالت شهر زاد : لأنه لم يعد يؤمن بها ، ويعقب شهريار متنهداً فى أنين لانسمعه ولكننا نحسه « الايمان ! . . ». كلمة واحدة ، ولكنها تضع حداً لهذا الدوران فى حياة شهريار ، الإنسان المعذب ، كنقيض لذلك « الفعل » الذى اقدم عليه « قمر » وهو الانتحار .

ويبدو أن « خطة » الحكيم الفنية هى بناء أسطورة جديدة على أنقاض الأسطورة القديمة ، إذ أنه بدأ برحيل شهريار غداة الليلة التى قطع فيها رأس « زاهدة » وانتهى بعودة شهريار فى الليلة التى انتحر فيها « قمر » . موقفان تراجيديان يحيطان المسرحية من أولها لآخرها بضباب من القلق والغموض . الموقف الأول ، عاد فيه شهريار إلى لغة الدم ، ولكن لا ليلهو ، وإنما ليعلم .

أى أن الدماء التى كانت طريقة إلى اللذة الغفل ، أضحت هى الخطوة الأولى فى طريقه إلى المعرفة. وتصبح « الحركة » التى عبر عنها الفنان بالرحيل هى الخطوة الثانية ، إلى الصحراء والجبال والسهول والبحار ، غياهب الطبيعة العذراء (البديل الجديد لزاهدة الجارية العذراء) . والعودة إلى نقطة البداية هى الخاتمة الكلاسيكية الحادة ، التى اختارها الحكيم ليعبر عن الجبر الأعمى الصارم فى هذا الوجود ، وحتمية القول بأن التاريخ يعيد نفسه .

لقد أغرت أسطورة شهر زاد بعض كتابنا بإعادة صياغتها أو تفسيرها ، ولعل « أحلام شهر زاد » للدكتور طه حسين ، و « سر شهر زاد » لعلى أحمد باكثير فى مقدمة هذه المحاولات . وما دامت تجربة باكثير تجسدت فى الشكل الدرامى ، فإنه يجدر بنا أن نقارن بينها وبين تجربة الحكيم . باكثير لم يغير منهجه الذى عرفناه فى « أوزوريس » ، فهو لا يفعل أكثر من « صياغة » الأسطورة من جديد . بل هو يتطرف إلى بعيد فيجعل من مسرحيته تبريرا واقعياً منطقيا للأسطورة . بمعنى آخر يدفعنا إلى « تصديق » الأسطورة فى حرفيتها . تبدأ « سر شهر زاد » بفصل كامل حول زواج الملك شهريار من « بدور » التى أرادت أن تثير غيرته باخفاء عبد أسود فى مخدعها ، فما كان منه إلاّ أن قتلهما معاً . ثم يفرد فصلا آخر لما طرأ على شهريار من شهوة الدم التى تدفعه للزواج بعذراء كل ليلة يطيح برأسها قبل نور الصباح إلى أن انتهى به المطاف إلى خطبة ابن وزيره السابق « نور الدين » وهى الفتـــاة شهر زاد . ولقد حاول طبيبه ومشيره « رضوان الحكيم » أن يثنيه عن عزمه دون جدوى . وتحتدم أحداث المسرحية حين تقرر شهر زاد الذهاب فوراً إلى قصر الملك ، وبالرغم من علمها بمـــا سيحدث لها ولأبيها على السواء ، حيث قرر الملك قتله بعد ذبح إبنته بأسبوع عندما نما إلى علمه أنه يدبر له مؤامرة فى الخفاء لمصلحة الشعب الجائع . ولكن شهر زاد تستطيع بسرها العجيب أن تحول

بين رقبتها وسيف الملك ، ويعود والدها إلى منصبه فى الوزارة بدلا من « ركن الدولة » الذى كان يتملق الملك ضد الشعب . ويكمن هذا السر فى زاويتين يقيمان البناء الدرامى للمسرحية على قاعدة كلاسيكية ضخمة . فقد بنى باكثير مسرحيته على أساس من الشك فى الكفاءة الجنسية لشهريار . أما الأساس الآخر فهو الفكرة السيكلوجية القائلة بأن حل العقدة يتأتى بمواجهة جذورها . فشهر زاد من ناحية ، تمكنت من حل عقدته الجنسية بأن استطاعت فى الليلة الحادية والسبعين أن تعيد إليه ثقته بنفسه فينجح فى معاشرتها معاشرة الأزواج . ومن ناحية أخرى تمكنت بتدبير من رضوان الحكيم أن تواجه شهريار بجذور عقدته من العبد الأسود ، العقدة التى توقظه عند منتصف كل ليلة ليستل سيفه من غمده ويقتل شبحين فى الهواء ، لا يراهما أحد غيره ، أحدهما لبدور والآخر للعبد . أخرجت شهر زاد تمثيلية قصيرة ارتدت فيها إحدى الجاريات ملابس العبد الأسود وأخفتها فى مخدعها واحتجت على شهريار بأنها لا تزمع الخروج فى ذلك اليوم لأنها تحس بوعكة خفيفة أصابتها فجأة. ثم يأتى شهريار و« يكتشف » الخيانة الجديدة فينهار ، وما أن يكتشف « الحقيقة » حتى يزداد انهياره بين ذراعى زوجته ، وتحل عقدته ، ويصبح إنسانا سويا يعيش بقية حياته كبقية الرجال .

إن البناء المسرحى فى « سر شهر زاد » بناء يمعن فى الكلاسيكية ، ولكنه فى حـــدود الإطار الكلاسيكى استطاع أن يضفى على المسرحية شيئاً من الحياة . لقد أراد حقا أن « يبرر » الأسطورة تبريراً منطقياً يقترب من الإيهام بواقعيتها . ولكنه استطاع أن يستلهم من « روح العصر » قضيتين : الأولى هى علاقة الملك بالشعب (مع ملاحظة أن باكثير كتب المسرحية قبل الثورة وإن مثلت عام ١٩٥٣) والقضية الثانية هى الاستعانة بكشوف علم النفس الحديث فى تفسير أزمات الإنسان المعاصر . وكما أن « سر شهر زاد » بدأت من السفح ، ومرت بالذروة ، إنتهت إلى السفح مرة أخرى فسلم شهريار مفتاح الجناح

المغلق منذ قتل بدور والعبد وقرر الرحيل مع شهر زاد إلى عالم سندبادها الجميل الذى روت له مغامراته فى ألف ليلة وليلة .

توفيق الحكيم يبدأ من حيث انتهى با كثير . ويكاد لا يتفق مع با كثير إلا فى إحدى الجزئيات الشكلية وهى أن شهر زاد راحت تقص على شهريار حكاياها فى الليالى الواحدة بعد الألف ، فأنقذت رأسها ورؤوس بقية العذارى . ويتفق الحكيم مع با كثير فى نقطة أخرى ، أن كليهما يبدأ من السفح وينتهى إليه . ولكن ما أبعد الشقة بين الكاتبين بعد هذه المشابهات الشكلية . إن « سر » شهر زاد عند با كثير هو ذلك الإنتصار الجنسى والتدبير المحكم لزوال عقدة الملك . وهو محور يفيد البناء الكلاسيكى إفادة ضخمة . ولكن « سر » شهر زاد عند الحكيم ، هو سر الكون المغلق ، هو لغز ذلك العالم المجهول ، لذلك ، وبالرغم من الخاتمة الكلاسيكية فإن شهر زاد الحكيم أقرب إلى المسرح الأوروبى الحديث فى اعتماده على المجردات والمطلقات والأبنية الأسطورية . فالسفح الذى يبدأ منه با كثير وينتهى إليه هو السفح « المادى » الصريح ، هو الظاهر والباطن معاً . أما السفح الذى يبدأ منه الحكيم وينتهى إليه فهو السفح « الفكرى » الذى يدفع الإنسان لأن ينطلق إلى أعلى القمم بحثاً عن « المطلق » ثم يعود مهرولاً إلى الأرض صفر اليدين . ومثل هذا البناء أقرب ما يكون إلى البناء السيمفونى فى الموسيقى ، أما بناء با كثير فهو البناء الهرمى الكلاسيكى فى المسرح القديم .

فى مسرحية با كثير لا نصادف « أفكارا » تسبح ، وإنما شخصيات من لحم ودم تتجسد أمامنا بكل نزواتها الفردية ودلالاتها الاجتماعية . أما فى مسرحية الحكيم ، فإن الأمر يختلف كثيرا . فالأشخاص ليسوا إلا أشباحاً فكرية مجردة : « شهريار » و « قمر » و « العبد » هم ثلاثة وجوه للانسان فى سعيه الحثيث نحو المجهول . وشهر زاد هى الكون الذى يتراءى لكل منهم فى « مرآة نفسه » ، ولكنه كيان موضوعى مستقل عن إرادة الإنسان .

ولا سبيل للصراع بين الأفكار والمطلقات فى الإطار الكلاسيكى القديم . وإنما لابد من الروح الإنسيابية التى تحمل الكثافة الفكرية فى جانب والشفافية الشعرية فى الجانب الآخر . وعندما تحتل الأفكار مجلة القيادة تتحول الشخصيات والأحداث والمواقف إلى رموز ، وإذا تحولت المسرحية إلى عالم من الرموز ، فإنه يتهددها عاملان غاية فى الخطورة : الجمود والغموض . إن أمثال هـــذه المسرحيات مهدد دائما بالتحول إلى معادلة رياضية جامدة تضع حساباً لكل شيء فى « خانة » وتصبح العملية الفنية مجرد حاصل الجمع أو الطرح أو القسمة . وأمثال هذه المسرحيات مهدد أيضا بأن يتحول إلى « طلسم » غير قابل للفهم ، وتصبح العملية الفنية مجرد طقوس كهنوتية يشاهدها المتلقى فى خشوع العابدين .

إلا أن توفيق الحكيم لم يتورط فى الجمود من ناحية ، ولا فى الغموض من الناحية الأخرى لم يتورط فى الجمود بالرغم من التصميم الذهنى السابق على البناء المسرحى ، لأنه استخدم أدوات « الحركة » المسرحية منذ توجه شهريار إلى الجارية العذراء « زاهدة » ليطيح برأسها ، ومنذ أن خالجنا الشك فى مشاعر قمر نحو شهر زاد ، ومنذ أن انتهت الدراما بنجاة العبد الجديد وانتحار الوزير هذه الموجات الرئيسية من زاوية الفن الدرامى ، كانت استلهاماً واعيا للموجات الفكرية من الإيمان بالعقل إلى الإيمان بالقلب ، من الإيمان بالفكر إلى الإيمان بالعمل . ولم يتورط الحكيم فى الغموض ، لأنه بنى مسرحيته على أساس من التبسيط الذى قد يعد عيبا فى ذاته إذا جنح به الفنان إلى الإسراف والمبالغة . فلقد تعرفنا على ثلاث صراعات أساسية فى الدراما : صراع شهريار ، وصراع قمر ، وصراع العبد . واستطعنا أن نضع أيدينا على الخيط الذى يربط هذه

الصراعات ببعضها البعض وكأنها أوجه ثلاثة لعملة واحدة هى الإنسان . ولقد كان انتحار الوزير ونجاة العبد إيذانا بلون جديد من الصراع المزدوج حين أعلن « قمر » التخلى عن دوره المضطرب فى الحياة ، بين الإيمان بشهر زاد ، واندحار هذا الإيمان . كاد هذا الانتحار أن يؤذن بميلاد صراع جديد بين شهريار والعبد . ولكن الفنان أفرج عن « العبد » ليجمد الصراع المفترض فى حدود الكلمة التى نطقت بها شهر زاد تعقيباً على انتحار قمر : لم يعد يؤمن ! واستجابت أعماق شهريار لهذا الأمل الوليد فى تردد ظاهر حين تلكأ لسانه وهو يتمتم بارتياب « الإيمان ! » . أجل ، طريقان واضحان أشار إليهما الفنان ولكنه لم يمض فى أحدهما : طريق العقل الذى يستطيع أن يمسك بأطراف هذا الكون دون أن يستكشف ماوراءه ، وطريق القلب الذى يطمح لأن يجوب تلك الآفاق الخافية عن الأبصار . ولقد رمز للطريق الأول بمشكلة المكان فى حياة الإنسان ، التى ترادف مشكلة الجسد بالنسبة للروح . فالعقل الذى لم يستطع أن يتجاوز الزمان ، لا يستطيع أيضاً أن يتجاوز المكان . . تماماً كالروح التى لا تستطيع أن تفارق الجسد إذا أرادت أن تكون ذات فعالية وإرادة .

الزمان والمكان هما « الإطار التاريخى » للعقل ، فهو يتطور ويتطور ، ولكن فى حدود هذا الإطار . والجسد هو الإطار المادى للروح ، فهى تريد وتفعل ، ولكن فى حدود هذا الإطار . وبين العقل التاريخى النسبى والعقل المطلق من قيود الزمان والمكان صراع مرير لا يهدأ . وباختيار الإيمان كلمة أخيرة فى حياة شهريار يعلن الحكيم اختياره فى نفس الوقت للعقل المطلق . وعندما تجىء كلمة الإيمان من شفتين مرتعشتين ، فإنما ليعلق الفنان هذا الحكم تعليقاً دراميًا وفكريًا معاً . كلمة الإيمان تغرى بانتهاء الصراع بين العقل والقلب ، إذا اجتزنا بهما عتبات التاريخ . ولكن سرعان ما يضمهما الفنان بين قوسين كبيرين إذا ارتد العقل والقلب إلى إطار التاريخ . هذان القوسان

الكبيران هما الفكر والعمل. حينئذ نستشف من الحكيم هذا التساؤل: إذا تيسر لنا حل معادلة العقل والقلب فى عالم المطلقات، فإذا يكون الأمر حين يطالبنا الواقع البشرى الملموس ، بأن نقول كلمتنا فى هذه القضية من جديد ؟ بمعنى آخر : عندما تتحول المشكلة من الإطار الميتافيزيقى الصرف إلى الإطار الإنسانى الواقعى ، كيف نحل المعادلة الجديدة : الفكر والعمل ؟

وظلت هذه المشكلة تؤرق الضمير الفنى لتوفيق الحكيم حوالى ربع قرن قبل أن يجيب عام ١٩٥٠ فى مسرحيته « رحلة إلى الغد » . ولقد كانت المسافة الزمنية بين « شهر زاد» و « رحلة إلى الغد » تعبيراً موضوعياً عن أهمية الإطار التاريخى لكل من المسرحيتين . فبالرغم من أن « شهر زاد » دراما أسطورية تعتمد على الإطلاق والتعميم ، إلا أنها شديدة الارتباط بتلك المرحلة التاريخية التى صدرت خلالها ، مرحلة الأزمة الشاملة للنظام الرأسمالى ، والابتعاد النسبى عن التجربة الإشتراكية فى مهادها التطبيقية وأصولها النظرية على السواء ، وهى المرحلة السابقة على الحرب العالمية الثانية مباشرة حيث تتسم بالغموض والتوتر. هى « منعطف » فى تاريخ الإنسان يجذب الحكيم إلى عالم المطلقات ، وإن اتصل هذا العالم بأعمق هموم البشر وأدق خلجاتهم .

ليس الصراع بين العقل والقلب ، أو بين الفكر والعمل ، صراعاً ميتافيزيقياً كما يحاول الفنان أن يوهمنا بذلك . وإنما هو صراع واقعى ينبض بأخطر المشكلات التى عاناها العقل والفكر الإنسانى فى ساحة العمل والقلب الإنسانى. ذلك أن منجزات البشرية فى المائتى عام الأخيرة كانت قد وصلت بحضارتنا المعاصرة إلى ذرى محلقة. واقتصرت هذه الذرى على ميدان العقل والفكر والعلم دون أن توازيها الذرى الأخلاقية فى ميدان القيم والقلب والعمل . وجاءت الحربان العالميتان تعبيراً حاسماً عن هذه الهوة العميقة . وجاءت شهر زاد » من توفيق الحكيم إعلاناً

حاسماً عن هذا الاختلال . ولكنه لم يتخذ موقفاً محدداً ، لأنه كان أميناً مع قارئه في القول بأنه لا يرى أبعاد القضية كلها . وبعد ربع قرن رأى نفسه مطالباً بأن يدلى برأيه مرة أخرى ، لأن الأبعاد الحقيقية بدأت تتضح . وفى «رحلة إلى الغد» تفاصيل هذا الرأى الجديد .

وربما كان «الشكل» فى هذه المسرحية هو الطريق الأمثل للتعرف على مضمونها .. فهى «قصة علمية» إن جاز التعبير عن ذلك القالب الفنى الذى يجمع بين «اليوتوبيا» ومنجزات العلم . وهى ليست أول ولا آخر قصة علمية فى أدبنا الحديث . ولعله من المهم أن نتلمس جذور هذا الشكل الفنى فى حياتنا الأدبية حتى نستنير بهذا الضوء فى رؤية موقف الحكيم . ففى عام ١٩٢٧ نشر سلامة موسى فى كتابه «أحلام الفلاسفة» قصة دعاها «خيمى» — أى مصر — تصور فيها بلادنا بعد ألفى سنة . تصورها مجتمعاً علمياً إشتراكياً ، يخضع كافة الظواهر الطبيعية والاجتماعية لقواعد العلم والنظرية الاشتراكية . وقد تغيرت فى رؤيا سلامة موسى معالم الإنسان الفيزيقية فأصبح ذا رأس كبير وأطراف دقيقة وأصبح طعامه أقراصاً كيميائية ، وطال عمره إلى مئات السنين . كذلك تغيرت معالمه الاجتماعية فأصبح محكوماً بهيئة عليا من كبار العلماء هم الذين يقررون ويحكمون . كما تغيرت معالمه الروحية فأصبح يصلى فى معبد ضخم عبارة عن صالة كبيرة تؤرخ لمراحل تطور الإنسان وفقاً لنظرية التطور ، يذهب إليها طفلا وصبياً وشاباً ورجلا وشيخاً ، ليتعلم مبادىء التطور من أبسط الكائنات الحية إلى أعظم مراحل الإنسان حتى يتأكد أنه هو نفسه ليس إلا جسراً عظيما إلى السوبرمان .

كانت قصة سلامه موسى حلاً توفيقيا لمشكلة الصراع بين العقل والقلب بأن جعلت هناك ما يمكن تسميته بعبادة الحقيقة عبادة قوامها صلاة العلم والعلماء .

ولكن سلامة موسى انحاز بشكل واضح إلى ذلك المزيج المعقد الذى كوّنه من أصول غير متجانسة كالإشتراكية الفابية ، والمعنى المعملى الفيزيقى للعلم ، والمفهوم النيتشوى للسوبرمان . إلاّ أن هذا التركيب « ككل » كان منحازاً إلى التيار المتقدم فى الفكر المصرى الحديث ، ومستلهماً ذلك التيار الذى قاده هـ . ج . ولز فى انجلترا وأوروبا عامة ، منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين . وربما كانت أولى روايات ولز الهامة فى هذا المضمار هى قصة « آلة الزمان » The Time Machine التى تخيل فيها إمكانية العلم فى اختراق حجب الزمان — الماضى والمستقبل — فيستطيع الإنسان أن يطلع على ما كان وماسيكون . وفى هذه القصة بالذات نلمح تأثرات سلامة موسى بخيال ولز العلمى، فالناس كبار الرؤوس دقيقو الأطراف ، بلا فقر أو مرض ، نباتيون ، بلا حروب ولا بغضاء ، بل سلام دائم . وعلى النقيض من تفاؤلية ولز كان هناك آلدوس هكسلى الذى أعلن فى روايته « الكروم الأصفر » Crome Yellow أن الإنسان يدخل هذه الدنيا ومعه آراء مجهزة عن كل شىء ، وله فلسفة يحاول أن يخضع لها الحياة ، « فى حين أنه كان من الأوجب أن يحيا المرء أولا ، ثم يحاول بعد ذلك أن يلائم بين فلسفتة وبين الحياة كما يعرفها . إن الحياة والحقائق والأشياء معقدة تعقيداً شديداً ، مع أن الآراء — مهما تعسرت — تخدعنا ببساطتها . كل شىء غامض مضطرب فى عالم الحياة . وكل شىء واضح فى عالم الآراء . فهل من العجب بعد هذا أن يكون الإنسان يائساً فى حياته تعساً ؟ » . وفى قصة « عالم جديد شجاع » يرى هكسلى أن العالم الجديد ، عالم العقاقير والآلات، يخلو تماماً من العاطفة والشعر والجمال ، ففيه كل شىء آلى ، وكل شىء مرسوم ، أو محفوظ فى قارورة ، والصفة « الإنسانية » تكاد تنعدم فيه . يتخيل هكسلى فى هذا الكتاب أن العلم سوف يصل بنا إلى حد الاستغناء

عن الزواج وتكوين الأجنة فى القوارير بطريقة علمية بدلاً من تكوينها فى الأرحام . والأطفال بحكم تركيبهم الكيميائى طبقات خمس : ا ، ب ، ح ، ى ، ه . وكل طبقة تعد إعداداً خاصاً يلائم تكوينها العضوى واستعدادها العقلى ، وعليها أن تؤدى فى الحياة عملا لا تغيره طيلة عمرها . وبين أبناء الطبقة الواحدة تشابه كبير فى الخُلق والخلْق ، حتى أن الفرد « تكاد تنعدم شخصيته انعداما تاماً » كما يقول محمود محمود فى مقدمته للترجمة العربية التى أسماها « العالم الطريف » . العالم الجديد فى هذه الرواية ينكر الفردية والاختلاف الشخصى والتقلقل من حال إلى حال . وشعاره الذى يطالعك به الكاتب فى الفصل الأول من الكتاب هو « الجماعة ، والتشابه ، والاستقرار » والعالم الجديد تهمه السعادة أكثر مما تهمه المعرفة . وهى سعادة آلية محض لا توجهها الميول الشخصية وإنما تفرض على النفوس فرضاً . إذا أردت شيئاً فى العالم الجديد فإنك لا تفكر فيه ولا تسعى إليه ، وإنما يكفيك أن تضغط على زر أو تدير مقبضاً - كما يقول هكسلى — ليكون لك ما تريد. ولاشك أن هذه الحياة ـ رغم يسرها الشديد ـ تدعو إلى الملل ، كما تؤدى إلى إهمال الفنون الرفيعة والشعور الدينى . وفى النهاية ينادى الكاتب صراحة بالعودة إلى البساطة القديمة ، وإلى الأمومة الصحيحة ، إلى الأطفال ترعاهم أمهاتهم ، وإلى الريف الذى لم يلوث بالعلم والمادة

لم يقترب الحكيم من رؤيا سلامه موسى و ه . ج . ولز ، وإنما كان آلدوس هكسلى هو « المثال » الذى شد إليه البصر من واقعه الخاص . فقد كان العالم سنة ١٩٥٧ على أهبة استقبال عصر جديد هو عصر الفضاء ، بنجاح الإتحاد السوفييتى فى إطلاق القمر الصناعى الأول . وكانت الإشتراكية قد استطاعت أن تصوغ نظاما عالمياً بعد الحرب العالمية الثانية . وكانت مصر فى دوامة إرهاصات التحول الاجتماعى العميق نحو الإشتراكية . فلا بد من استقبال « رحلة إلى الغد » فى ضوء هذه الاعتبارات مجتمعة . فالواقع الذى عاشه هكسلى ،

هو الواقع الرأسمالى المعتم ، الذى يستغل العلم استغلالا ينفى إنسانية الإنسان ، أما الحكيم فقد عاش واقعاً مغايراً ، واقعاً متخلفاً عن الحضارة الإنسانية المعاصرة . وبالتالى فإن موقف هذا الواقع المتخلف من « العلم » يجب أن يختلف بالضرورة عن الواقع الأوروبى المتقدم علمياً، والآيل للسقوط سياسياً واقتصادياً فى نفس الوقت .

وتبدأ « رحلة إلى الغد » بأن الجهات العامية قد طلبت من مصلحة السجون أن تبحث لها عن سجينين محكوم عليهما بالإعدام للقيام بمخاطرة علميــة هى السفر فى صاروخ عابر للقارات ، مقابل إلغاء حكم الإعدام . ويتم إختيار مهندس وطبيب لهــذه العملية ، لأنهما أكثر قدرة من غيرهما على التكيف مع الجو العالى لهذه الرحلة الفضائية. ويتوقف بهما الصاروخ على سطح كوكب بعيــد ، فتبدأ « الحياة » فى التغير عما كانت عليه فوق سطح الأرض . لم يعــد لهما مايعملان لأن طبيعتها الجديدة تمنحها الخلود دون طعام . لم يعد لها مايحلمان به لأن ذاكراتها الجديدة لا علاقة لها بالماضى ، ولا بالمستقبل . ولم يعد لهما مايلهوان به أو يستمتعان لأنهما تحولا إلى شحنة كهربائية لا تختلف عن الصاروخ الرابض معهما . ويدور بين السجينين هذا الحوار :

« الأول : ولــكن ماذا ؟ .. أنت عاجز .. العقل هنا عاجز عن إحداث شىء ..
لأنه غير مطلوب من العقل أن يعمل مادام العمل هنا لا معنى له . مادامت الحاجة إليه لا وجود لها . إننا لم نعد بشراً . أفاهم ؟ لم نعد من البشر نحن آلة صماء . نحن مجرد جهاز يشحن بالــكهرباء . يملأ بالحيــاة .
ولــكنه عاجز عن أن يحدث من حوله حياة ..

الثانى : (متأمــلا) عجباً لنا ! .. عندما كنا على الأرض كنا نتمنى إلغاء الجوع والتعب والمرض .. كان هذا هو الــكمال الإنسانى الذى نحلم به .. وها نحن هنا فى الشبع والراحة والصحة الأبدية .. فإذا نحن فى عجز من نوع آخر !

الأول : عجز عن عمل شيء يشعرنا بالحياة .. الحياة فى الحاضر وفى المستقبل ! أريد حاضراً .. أريدمستقبلا ! أريد أن يحدث شيء .. أن يتغير شيء .. أتظن أننا نستطيع الحياة طويلا هكذا بغير أن نصاب بالجنون ؟

الأول : هدىء من روعك . وانتظر قليلا ! سأجد الحل .

الثانى : عقلى سجين .. عقلى يريد أن يتحرر .. قد يكفى الجسم مجرد الحياة عن أى طريق .. بالغذاء أو الكهرباء . ولكن العقل لا يكتفى بمجرد الحياة المادية . إنه يريد أن يتحرر من الجمود .. حياته هو أن يعمل .. أن ينتج .. وإلا أصابه العطل ثم الخلل »

هذه أطراف القضية كما حددها الحكيم ، أو هذا هو مدخل القضية على وجه أدق . لقد سبق أن قلت إن « الشكل » فى هذه المسرحية هو الطريق الوحيد الصحيح إلى فهم مضمونها ، ولذلك أقول ان اختيار الفنان لقالب اليوتوبيا العلمية هو إحساس عميق بالارتباط الوثيق بين قضية العلم ، والمجتمع الإنسانى ، فى المرحلة الراهنة . كذلك جاءت صياغته للشخصيات الرئيسية فى إطار الوظيفة العلمية لكل من السجينين ـ المهندس والطبيب ـ صياغة موفقة إلى أبعد مدى حيث نستطيع بالتعرف على شقائهما العاطفى أن نضع أيدينا على « الجرح » الإنسانى فى أعماق كل منهما . كما أن استحضار أحدهما لصورة زوجته فى خياله عند وصولهما إلى الكوكب البعيد كان استحداثاً لأداء تعبيرية جديدة سنلاحظ تطوراتها فى أعمال الحكيم القادمة .

أما الجانب الفكرى فقد صاغه الفنان على فرض نظرى يقول بأن المدينة العلمية القادمة سوف تقتل عنصرين هامين من عناصر الحياة الإنسانية هما الماضى والعمل . والماضى فى « رحلة إلى الغد » ليس مجرد قطاع زمنى ، وإنما هو

« الروح » و « العاطفة» و«الفن ». فبانعدام الماضي يتحول التاريخ إلى كلمة غير ذات معنى . والتاريخ هو المضمون الواقعى لتجريدات القلب البشرى . والعمل فى « رحلة إلى الغد » هو الآخر ليس مجرد الإنتاج الآلى ، وإنما هو « تحقيق الذات » وتجسيد عالمها المطلق فى جزئيات نسبية محسوسة . ولعل توفيق الحكيم فى مدخل رحلته إلى الغد أراد أن يقول لنا كل هذا : إن انتصار العقل والعلم والعلم والفكر يساويه اندحار القلب والفن والعمل ، أى أن « الغد » هو نهاية «الإنسان» وقد أراد الفنان أن يطيح نهائياً بأية « أحلام » فى غد أقل بشاعة ، فأدار هذا الحوار بين السجين الأول والسجين الثانى .

« — لن نموت ! . .

— إنك تلفظها الآن بنبرة الفزع ! . .

— لن نموت . . إنه حقاً لمفزع أن نظل هكذا .. دائماً .. بغير غد! .

— وبغير حوادث

— وبغير عمل

— وبغير ملذات

— وبغير رغبات

— وبغير حرية

— بل الحرية هى كل ما ظفرنا به . ألم نتحرر من كل الحاجات ومن كل المطالب ؟ لسنا فى حاجة إلى شىء . أليست هذه هى الحرية ؟

— لا .. هذه ليست الحرية ! هذا الجبل المعدنى القائم أمامنا . أنظر إليه ! هو أيضاً ليس فى حاجة إلى شىء ؟ لا .. الحرية هى أن نحتاج ونعمل ، ونحدث شيئاً ، وننتج جديداً . هى أن نصنع حاضراً ومستقبلاً . هى أن نؤثر فى غيرنا وفى الحياة التى حولنا . الحرية هى الإنسانية » .

لقد آثرت أن أحذف من الحوار عبارة « السجين الأول » أو «السجين الثانى » حتى يتضح لنا أنه لم يكن حواراً قط . وإنما هو « مونولوج » فى داخل الفنان يبلور أقصى ما وصلت إليه الفلسفات المثالية من « سلاح ضـــارب » للفلسفات العلمية . هذا السلاح القائل بأنه إذا احتل العقل والعلم مكان القلب والعمل فقد انتحرت حرية الإنسان على صليب الحضارة الحديثة . وتصبح القرية والطبيعة والغابة هى البديل الجديد للمدنية . وعندما يقول السجين الثانى أنه لا بد من إيجاد طريقة « طريقة لموتنا . لن نقبل أبداً أن نصير شيئاً جامداً خالداً كهذا الجبل » يصبح الموت هو العنصر الإنسانى الوحيد الباقى « فى مثل هذه الحياة » ، فإذا ما تذكر السجين الثانى أن الصاروخ الملقى على مبعدة قريبة منهما قد يستطيع أن يصنع شيئاً « فلنحاول » يهلل زميله قائلا : دعنى أقبلك !. لقد عدنا بشراً . . عاد الإنسان فينا ، وأنت تلفظ كلمة « نحاول » .

على أن توفيق الحكيم لا « يقلد » هكسلى تقليداً حرفياً فيجعل من صورة المستقبل هى الشاشة الوحيدة أمام العين الإنسانية المعاصرة . إنه فى مستوى التكنيك المسرحى يحاول أن يضيف شيئاً جديداً « يؤكد » به وجهة نظره . وذلك بأن ينجح السجينان فى العودة إلى الأرض مرة ثانية ، وإذا بالدنيا قد تغيرت ، وأصبحنا فى عالم جديد . وهكذا يربط الفنان بين فكرة الزمان فى « أهل الكهف » وفكرة المكان فى « شهر زاد » ويصوغ منهما فكرة ثنائية واحدة من الزمان والمكان فى « رحلة إلى الغد » . فالرحلة فى جوهرها قطاع جديد فى الزمان ، وقطاع جديد فى المكان . وإذا كانت الرحلة إلى المكان « الكوكب البعيد الملعون » قد أصابت الإنسان بالذعر واليأس والرغبة الصادقة فى الموت ، فإن الرحلة فى الزمان « بالعودة إلى الأرض » تؤكد نفس الدلالة .

لقد عاد السجينان ، أو بالأحرى المهندس والطبيب ، لأنهما لم يعودا سجينين بعد نجاح الرحلة فقد فازا بحياتهما مرتين : الأولى حين قبلا القيام بهذه التجربة العلمية ، والثانية حين تمكنا من العودة إلى الأرض . وعندما يعودان يكون الزمن قد غير من طبيعة الحياة على الأرض ، فليس ثمة حروب ، ولا دول تسيطر على دول ، كل الأمم سواء فى الاكتفاء والعلم والتقدم الحديث . ولكن الخلاف قائم دائماً فى كل الأمم والشعوب ، بين طائفتين : طائفة تريد المضى بشجاعة إلى الأمام ، وطائفة تريد الوقوف والنظر بعين الخوف إلى الخلف . وحدد الحكيم مهمته الفنية فى المرحلة الجديدة من حياة المهندس والطبيب بأن خلق لكل منهما طريقاً خاصاً به . أحدهما أحب الفتاة السمراء التى استقبلته عند هبوطه إلى الأرض، وهى تنتمى إلى حزب « الماضى » والعواطف والفنون والعمل . والآخر أحب الفتاة الشقراء ، وهى تنتمى إلى حزب « المستقبل » والعقل والعلم والفكر . ويُجرى الحكيم هذا الحوار الدال بين السمراء والشقراء :

«السمراء : إلى الهاوية . الكارثة. ذلك هو الأمام الذى نسير نحوه بفضل جرأة حزبكم . وإذا كنتم قد فزتم طويلا بالحكم ، فذلك لأنكم استطعتم أن تبهروا أنظار الناس بمخترعاتكم وآلاتكم وأجهزتكم التى أراحت الناس وأطعمتهم وأسكنتهم وألهتهم . ولكن الناس لا يستطيعون أن يعيشوا طويلاً بالطعام وحده. إنهم يريدون أن يشغلوا حياتهم بشى . إنهم يريدون أن يعملوا . أعطوهم عملاً . دبروا لهم العمل .

الشقراء : العمل .. العمل .. العمل .. تلك هى النغمة الخبيثة التى ترددونها دائماً .. لتوغروا الصدور ، وتثيروا المتاعب .

السمراء : إنها ليست نغمة .. إنها حقيقة .. راجعى الإحصاءات الرسمية عن حوادث الانتحار ! العلماء الآن يبحثون ذلك ، وأنت تعرفين ،

وكل حزبكم يعرف ، ويرتعد قلقاً .. إن نسبة عدد المنتحرين ترتفع كل شهر على نحو مخيف .. لماذا ينتحر الناس أفواجا ؟ ! لأنهم لا يعرفون ماذا يصنعون بالحياة » .

لا شك إذن أن « الكوكب الملعون » الذى زاره السجينان، لم يكن سوى الصورة لهذا الأصل الأرضى ، وكأن توفيق الحكيم قد بنى مدينتين مترادفتين أولاهما تجربة تمهيدية للأخرى . أما المدينة الأرضية فلا سبيل إلى إنكار أنها تمثل مستقبل الاشتراكية العلمية عند التطبيق . على أنه من اليسير ملاحظة « المزالق » التى تورط فيها الفنان فى رحلته إلى الغد . أول هذه المزالق أنه عنى بالمعنى الفيزيقى المعملى للعلم دون سواه من المعانى . والمزلق الثانى أنه عنى بالمعنى المطلق لكل من العقل والقلب فأحس بهوة عميقة تفصل بينهما ، وبالتالى فثمة انفصام أبدى بين الفكر والعمل . والمزلق الثالث هو التعميم الذى سقط فى شباكه حين تصور الحضارة الإنسانية فى مستوى كيفى واحد ، عندنا فى الشرق كما هى عندهم فى الغرب . والمزلق الرابع أنه لم يفرق بين العقل والعلم فى ظل الرأسمالية ، وبينهما فى ظل الاشتراكية .

ولقد تسببت هذه المزالق الفكرية فى إصابة البناء الدرامى بكثير من الخلل ، وأحيانا بالجمود . أصيب بالخلل عندما خلا من الأساس والأعمدة التى تحمل البناء . وأصبحت المسرحية عملاً هائماً على وجهه لا يجد له مستقراً . وربما كان السبب فى ذلك هو اختيار الشكل التعادلى الصارم فى مظهره ، والخالى فى جوهره من عناصر التماسك . فالحق أن اختيار قصة الحب والزواج والجريمة التى جاءت « خلفية » لتكوين شخصية السجين كان اختياراً لأولى الثغرات التى أصابت البناء بالخلل . وذلك أن التكوين « الإنسانى » للشخصية يتطلب أن يكسوها الفنان بلحم ودم التجربة الحية . أما فى « رحلة إلى الغد » فقد كساها بثوب

التجربة الفكرية، تجربة الذهن والتعميم التى تتناقض تماما مع المقومات «الإنسانية» العادية فأن نبدأ بالنسبى والجزئى والمحسوس، يتعين علينا الإستمرار على هذا النسق حتى نوفر للعمل الفنى شروط الاتساق والتكامل. أما أن نبدأ بالنسبى ثم نعامله فى منتصف الطريق معاملة المطلقات، فإن ذلك المنهج فى التعبير يؤدى إلى نوع من الازدواجية يصيب البناء المسرحى بالخلل، كما أن اختيار «الأسباب» التى من أجلها تم انطلاق الصاروخ بهذين السجينين دون البشر أجمعين كان اختياراً عشوائيا لا يتفق مع مسار الأحداث الدرامية التى تجسدت فى أعلى ذراها عندما هبط الصاروخ على ظهر الكوكب البعيد.

وقد كان «الخلل» عنصراً مشاركا للجمود فى انخفاض المستوى الفنى للمسرحية. ولعل مصدر الجمود هو ذلك الأسلوب التقريرى المباشر والرموز السطحية الواضحة التى صاغت النسيج الأساسى للمسرحية. وإذا قيل إن الفنان «مضطر» إلى التقرير بحكم التجربة الذهنية التى عاشها فى صياغة مسرحيته، أجبنا بأن ولز هكسلى على السواء لم يهبطا إلى هذا المستوى الساذج من مستويات المباشرة والخطابة بالرغم من انشغالهما بنفس القضية التى عالجها الحكيم. ولعل الحوار التقريرى المباشر فى «رحلة إلى الغد» هو الذى تسبب فيما أصاب شخصياتها من جمود، وافتعال. تتكلم الفتاة السمراء عن الفريق «المستقبلى» قائلة «لم يعد عندهم للحب قدسية كما ترى» ولا نرى حادثة واحدة تدلل على صدق هذا «الحكم». وتقول مرة أخرى «أن كثيرين منهم أشبه حقــاً بالآلات المتحركة» وهو حكم بالإعدام على إنسانية الإنسان، فلا نرى موقفاً إنسانيا يقدم الحيثيات اللازمة. وتقول مرة ثالثة «إنزل يا سيدى إلى الشوارع والحقول والمصانع تجد الإنسان الالكترونى هو الذى يقوم بالزراعة والصناعة والخدمة العامة فى حين أنك ستجد الإنسان الحقيقى واقفاً أو قاعداً يتثاءب» وبالرغم من هذا الحكم الخطير على مستقبل البشرية بأسرها، فإن الشخصية الأخرى ـــ المخاطبة ـــ لا تقاو.

الحكيم ولا تصارعه ولا تنزل إلى الشارع فى حالة « فعل » بل نعاس أقرب إلى الموات ، وسكون أشبه العدم .

لذلك يصبح القوام الفكرى المنهار للمسرحية ، هو الوجه الآخر للقوام الدرامى المتهالك . فالحكيم يفهم « العلم » بين جدران المعمل فحسب ، وينكره كمنهج اجتماعى . أى أنه يتصور المستوى الفيزيقى للعلم ، ولا يتصور مطلقاً مستواه الفلسفى والمنهجى وتطبيقاته الاجتماعية . ولو أنه تصور العلم « منهجاً » لا مجرد أنابيب وتجارب معملية لاستطاع أن يتصور « غداً » آخر غير الذى طالعناه فى رحلته . الغد الذى يوجه شئونه « روح » العلم لا أشكاله المادية وحدها . هذا التصور للعلم لا يقيم تناقضاً غير قابل للحل بين العقل والقلب أو بين الفكر والعمل . وإنما هو يؤمن بجدلية التناقض بينهما على أساس واضح متين من « نسبيتهما » القابلة للصراع . وهو بذلك يهدم مطلق العقل ومطلق القلب ، ويردم فى نفس الوقت « الهوة » الميتافيزيقية بينهما لكى ينشأ ذلك التفاعل الجدلى الخلاق . فيصبح العقل ذا إطار تاريخى ، وكذلك القلب . ومن ثم يصبح فى الإمكان أن « يتطور » كل منهما فيلتقيان ويتصارعان ويفجران طاقة الإنسان المبدعة . ولقد تجاهل الحكيم مستوانا الحضارى المختلف كيفيا عن المستوى الأوربى . فإذا كانت الحضارة الأوربية قد نهلت من الإكتشافات العلمية خلال القرون الأربعة الأخيرة ما يسمح لبعض أبنائها — كهكسلى — أن يتطاول على العلم والروح العلمية بحجة « التشبع » ويسمى خياله الروائى نوعاً من الاحتجاج المرضى على هذا التشبع . . فان حضارتنا العربية المعاصرة ما تزال رابضة فى طور متخلف عن روح العصر بحيث أن خيالنا إذا احتج لا ينبغى — مع الصدق — أن يشطح بعيداً فيستعير من الخيال الغربى صورة « التشبع » العلمى ويحطمها ظناً منه أنها صورتنا نحن . بل لعل توفيق الحكيم لم يتوقف

لحظة واحدة أمام دلالة العلم فى عصرنا واختلافها من مجتمع إلى آخر . فالقمر الصناعى الأول الذى أطلقه الاتحاد السوفيتى عام ١٩٥٧ — عندما صدرت المسرحية — لم يكن نذيراً بإعدام « الإنسانية » فى البشر . لأن الأيدى التى أطلقته تستظل بالاشتراكية التى تعمل أولا وأخيراً على أن يستعيد الإنسان إنسانيته . أى أن وظيفة العلم الاجتماعية هى التى تحدد « الصورة » التى يمكن أن يكون عليها عالمنا فى المستقبل . فإذا كانت وظيفته هى العمل بمقتضى أوامر النظام الرأسمالى ، فإننا لا ينبغى أن « نعمم » الحكم على النظام الآخر . فلا شك أن العقل والعلم فى ظل الإشتراكية يصنعان شيئاً مختلفاً عما حدث فى ناجازاكى وهيروشيما . وتلك هى القضية التى توقف الحكيم عندها طويلا فيما بعد . توقف عندها عام ١٩٦٣ حين صدرت مسرحية « الطعام لكل فم » . ويبدو أن السنوات الست بين صدور « رحلة إلى الغد » و « الطعام لكل فم » كانت بمثابة السنوات « المليئة » التى شكلت نقطة التحول الجديدة فى رؤيا توفيق الحكيم .

* * *

بعد ست سنوات من صدور « رحلة إلى الغد » كانت رؤيا الحكيم تستقبل انتصارات العلم والعقل البشرى بمزيد من التفاؤل . لقد استطاع الإنسان فى أقرب مناطق العالم إلى قلبه ووجدانه — فى مصر — أن يحرز الكثير من المكاسب الثورية التى تبشر بغد مختلف كل الاختلاف عن الغد الذى سافر إليه منذ أعوام قليلة . كانت مصر قد أنجزت مهام الثورة الوطنية الديموقراطية ودخلت منذ عام ١٩٦١ مرحلة الثورة الاجتماعية ، بل الثورة الحضارية الشاملة .

كانت مصر فى بداية الطريق الطويل نحو الاشتراكية عندما أصدر الحكيم « الطعام لكل فم » . وفى مذيلة هذه المسرحية التى تعد فى تقديرى نقلة كيفية جديدة فى تفكير هذا الفنان المتطور ، سبع ملاحظات تقريرية أبداها الحكيم فى الإطار النظرى الصرف . . قال :

* إن أمام المسرح الجديد، غير مهمة التجديد في الشكل مهمة التجديد في المضمون . إن عالمنا الجديد ليس مجرد عالم يائس عابث ، يعيش أزمة سوداء ، ويتحدث عن «لاجدوى» الحياة . . أظن هذه النظرة خاصة بجيل معين وظرف معين . . إنه شباب ما بعد الحرب العالمية الثانية من الكتاب والفنانين في أوروبا ، لكن هنالك أيضاً عالماً جديداً يبني نفسه . وهذا البناء الجديد يؤدي حتماً إلى نظرة جديدة إلى كل القيم . . ليست نظرة سوداء بل هي نظرة جادة فاحصة منشئة لا ترى الدنيا عبثاً متكرراً ، بل تراها خلقاً مستمراً .

* . . ومعجزات العلم في الإنتاج الزراعي سوف تحدث إنقلابا أيضاً في نظرتنا إلى الزراعة . لن تكون علاقتنا بالأرض تلك العلاقة العاطفية القديمة التي تجعل الفرد يحق له امتلاك الأرض ليزرعها على هواه .

* لو فرضنا أن العلم استطاع - باكتشافاته العجيبة - القضاء على الجوع بالإنتاج الكامل ، فإن مشكلة كبرى لن تلبث أن تواجهنا هي التوزيع : كيف يتم التوزيع في أنحاء العالم بهذا الإنتاج الهائل الزهيد القيمة دون الارتطام بحواجز النظم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ؟

* من أعجب الظواهر وأنظفها أن نرى أكثر من نصف سكان العالم يتضورون جوعاً في حين أن الطعام يتراكم والمحصولات تفيض في بعض البلاد الأخرى ، فتحرق أو يلقى بها في البحر ، محافظة على مستوى أسعارها .

* لو أن إلغاء الجوع كان هو المؤدي إلى تغير النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية لكان الأمر سهلا . لكن الصعوبة هي في أن يكون من الضروري البدء بتغيير النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ليسهل إلغاء الجوع .

* إذا رأيت الوحوش في الغاب تنطلق حرة هادئة يرفرف عليها السلام فاعلم أن بطونها مملوءة بالطعام . . لهذا كان الطعام مرتبطاً بالحرية والسلام .

* إن الذى سوف يغير وجه العالم غداً هو تغير وجه الاقتصاد والذى سوف يغير وجه الاقتصاد هو تقدم العلم .

فى هذه الكلمات الصريحة الواضحة ، نضع أيدينا على البوصلة النظرية التى قادت أعماله التى تبدأ « بالطعام لكل فم » وتنتهى « برحلة قطار » مروراً « بشمس النهار » . فالحق أن ثمة خيطاً واحداً يربط هذه الأعمال فيما بينها أولا ، ثم بينها وبين « شهر زاد » و « رحلة إلى الغد » ثانيا . هذا الخيط العام الشامل هو قضية « العقل والقلب بين الفكر والعمل » .

وليكن سبيلنا إلى جوهر « الطعام لكل فم » هو نفس السبيل الذى سلكناه فى « رحلة إلى الغد » : الشكل . والشكل فى « الطعام لكل فم » أقرب ما يكون إلى ذلك العمل الواقعى الرائد « يوميات نائب فى الأرياف » .. كلاهما نقلة كيفية جديدة فى رؤيا الحكيم ، وكلاهما نقلة كيفية جديدة فى النسيج الذى صيغت منه هـذه الرؤيا . وبالرغم من أن « يوميات نائب » فى صميمها عمل روائى ، إلاّ أنها كانت تحمل صفتين فى وقت واحد : الصفة الدرامية التى تعتمد أساساً من حيث الشكل على الحوار ، والصفة الروائية التى تجعـل من العمل قصة مفتوحة الذراعين تتداخل مع قصة أخرى تسكن مكان القلب من القصة الأصلية . كانت قصة ريم وقمر الدولة هى القصة الأصلية من ناحية الإطار ، وكانت القرية المصرية هى القصة الثانية التى سكنت مكان القلب من القصة الأولى . هذه الثنائية بعينها نتعرف عليها فى « الطعام لكل فم » منذ البداية . غير أن الفنان فى استجابته لمقتضيات الفن المسرحى ، يستحدث من جديد تجربة « خيال الظل » التى بدأها فى لحظات خاطفة بمسرحيته السابقة « رحلة إلى الغد » . خيال الظل إذن ، هو الإضافة التى يبرر بها الحكيم فنيا هذه الازدواجية بين قصة « حمدى

وسميرة - الإطار العام للدراما - وبين قصة «طارق ونادية وأمهما» التي تشكل المضمون الفنى للدراما . وعلى غير مالاحظنا فى « رحلة إلى الغد » تخلو « الطعام لكل فم » من الخلخلة الفنية التى يحدثها الانفصام بين طبيعة القصتين ، سواء فى تكوين الشخصيات ، أو حركة الأحداث ، أو دلالات المواقف .

إن قصة حمدى مع شلة المقهى وتفاهات العمل اليومى ، وقصة زوجته سميره مع الشلتة التى أحالتها إلى دمية أو قطعة من الأثاث ، هاتان الشخصياتان يرتبطان بقصة طارق ، الشاب الذى يعيش عمره بحثا عن سعادة البشرية ، وقصة نادية التى تعيش حياتها بحثاً عن معنى العدالة. أى أن « الطعام لكل فم » هى قصة ذلك التقابل بين الحياة التافهة والحياة المليئة . من هنا تتميز أول ما تتميز بوحدة النسيج الدرامى ، ليست هناك تناقضات تمزق هذا النسيج ، وإنما هناك تناقضات تحيى الصراع والتفاعل بين مختلف الأطراف .

و « الطعام لكل فم » فانتازيا علمية أيضاً . تكاد تقترب من « طعام الآلهة » لولز من ناحية المضمون ، وتقترب من المسرح الملحمى عند بريخت من ناحية الشكل . ولكى نحمى هذه المقارنات من الإطلاق والتعميم نقول إن الحكيم فى هذه المسرحية يغادر عالم آلدوس هكسلى مغادرة نهائية ، ويرتكز على الأساس المثالى للاشتراكيات الخيالية الذى ارتكز عليه ولز فى بناء يوتوبياه العلمية . ونقول أيضاً إن الحكيم فى هذه المسرحية يغادر عالم المطلقات الساكنة بأشكالها الذهنية المجردة ، ويرتكز على الأساس الفولكورى الذى ارتكز عليه بريخت فى بناء مسرحه الملحمى . ومع ذلك تبقى ثمة مسافة موضوعية بين مسرح الحكيم وروايات ولز ، وبين مسرح الحكيم وأعمال برتولد بريخت . إلا أن المسافة الأكثر إتساعاً هى المسافة التى تباعد بين الحكيم وبين مسرح « اللا معقول » الذى ينسبه إليه البعض ، أو ينسبه هو إلى نفسه .

هو بعيد كل البعد عن « اللامعقول » فى الشكل لا فى المضمون فحسب ، لأن استخدام « خيال الظل » هو إمعان فى المعقول الشعبى البسيط الذى يكاد أن يصبح فنا تعليميا تقريرياً مباشراً . وليس كذلك فن اللامعقول الذى يستخدم اللغة ويكون الشخصيات ويلون المواقف بطريقة تنأى كثيراً عن أى « موروث تقليدى » . والأجدى أن يقال إنه قريب من « روح » بريخت فى استيحاء الفنون الشعبية ، والأجدى أن يقال إنه قريب من روح ولز فى استيحاء العلم منجزات الإنسان فى المستقبل .

والمسرحية تبدأ عندما يلاحظ حمدى وسميرة أن « نشعاً » مفاجئا قد ظهر على الحائط ، فيطلبان من الست عطيات القاطنة فى الشقة العليا أن تنزل لتشاهد بنفسها ماذا صنع « غسيلها » فى الغرفة . ثم يطلبان منها أن تقوم « بتبييض » الحائط التى أصابها الماء بهذا النشع . وبينما يكون حمدى فى طريقه المعتاد إلى المقهى للقاء الشلة اليومية للعب النرد ، وبينما تكون سميرة فى طريقها المعتاد إلى شلتها ، يفاجئان كلاهما بأن النشع يزول لتحل مكانه صورة بانورامية باهتة لشاب وفتاة وسيدة . ثم يفاجآن مرة ثانية بالصورة تتضح والشخصيات الثلاث تتحرك ، وأخيراً تتكلم . ونفهم من كلام الشاب أنه حضر لتوه من الخارج ، وأنه يعمل على انجاز مشروع « عند تحقيقه سوف يحدث انقلاب فى تاريخ البشر . . أعظم من القنبلة الذرية » . هـــذا المشروع هو الطعام لكل فم « فكرتنا هى أن تحطيم الذرة عمل لا قيمة له عند الناس إذا لم يؤد إلى تحطيم الجوع » . والشاب يعلم جيداً أن إلغاء الجوع ليس هواية علمية وإنما هو يعرف « عنـــدما نلغى الجوع سنلغى فى نفس الوقت عبودية الإنسان للانسان » . ولكن الطريق إلى المشروع الجميل الباهر ليس مفروشاً بالورود لأن « من لهم مصلحة فى السيطرة على النـــاس

والشعوب لا يناسبهم إلغاء الجـــوع .. إن الجوع هو سلاحهم فى السيطرة الاقتصادية . وهم يفضلون بذل الجهد والمال فى تدعيم أسلحة الدمار التى تزيد فى انتشار الجوع . ولا يعملون خالصين من أجل الطعام والسلام » . من هنا كان شعار طارق ــ هذا العالم الشاب ــ هو نقيض المستقبل فى رحلة توفيق الحكيم السابقة إلى الغد ، كان شعاره هو « كلنا أمل فى الغد » .. تلك هى القفزة الواسعة التى خطاها الحكيم من غد إلى غد .

ولو أن المسرحية استمرت على هذا النحو من المناقشات التقريرية الجافة بين طارق ونادية وأمهما ، لأصيبت الدراما فى مقتل . لهذا تتحرك الأحداث بين هذه الشخصيات الثلاث فنعلم أن هناك « سراً » تخفيه الأم عن ابنها ، وتحاول الفتاة أن تفضى به إليه ولكن محاولات أمها تحول قليلا دون ذلك . « قليلا » ويحدث الانفجار الذى لم يتوقعه أحد ، إذ أن الأم قد تزوجت بعد وفاة زوجها والد طارق ونادية من ابن عمها الذى كانت تحبه منذ الطفولة وحالت الظروف دون زواجهما فيما مضى . غير أن نادية تؤكد أن وفاة أبيها لم تكن طبيعية وإنما هناك « جريمة قتل » اشتركت فيها الأم مع حبيبها الطبيب . وتصبح المشكلة التى أمامنا هى : ماذا يصنع طارق ، العالم الذى يريد أن يغير وجه التاريخ بإنجاز مشروع الطعام لكل فم ؟ نادية حريصة أشد الحرص على « عقاب » الأم ولو أدى الأمر أن تبلغ جهات الاختصاص . أما طارق فله رأى مختلف ، يقول « ثقى يا نادية أن مشروعى هذا هو العدالة . . العدالة كما يفهمها عصر الذرة .. وعصور الغد » أما عدالة هاملت والكترا ــ وقد استشهدت بهما نادية فى التدليل على أهمية الانتقام من الأم ــ فلم تعد فى رأى طارق إلا كلمات جميلة ليس لأحد فى عصرنا أن يضيع حياته من أجلها . وبينما تتصور نادية أن موقفها هو موقف « العقل » يرى طارق أنه موقف « القلب » المنفعل بالعاطفة ، لأن موقف العقل هو موقف العلم ، وموقف العلم هو الحركة « أزمتى هى أزمة عصرى .. إذا

وقفنا نموت .. عصرنا صاروخ انطلاق إذا أبطأت حركته احترق » على النقيض من الموقف فى « رحلة إلى الغد » حيث يصبح السكون البارد كالموت هو « الحياة » ويصبح الموت هو الأمل ، على النقيض من ذلك يهتف طارق « نحن مرضى بالحركة .. وفى علاجنا من هذا المرض موتنا » .

وتنتهى القصة الداخلية – جوهر المسرحية – برحيل طارق ونادية عن بيت الأم لتعيش حياتها – ونخرج مع المؤلف إلى الإطار الخارجى ، أو القصة الأصلية المفتوحة الذراعين ، لنستمع إلى « حمدى » وقد هجر المقهى نهائياً وانتهى عهد الشلة من حياته ، واشترى ميكرسكوباً وكتباً كثيرة يزدحم بها بيته وعقله ، نستمع إليه وهو يصوغ معنى جديداً للحرية يختلف عن المعنى الذى صاغته « رحلة إلى الغد » اختلافاً جذرياً ؛ يقول « إن إلغاء الجوع هو إلغاء العبودية على الأرض ، عبودية الأفراد .. وعبودية الشعوب .. الطعام هو الحرية » . لقد تغيرت حياة حمدى ، كما تغيرت من قبل نظرة توفيق الحكيم ، إلى العلم والغد والإنسان . وليس من المهم أن تبقى نادية وطارق على جدار الغرفة بمنزل حمدى وسميرة ، وإنما المهم أن يتحول حمدى إلى امتداد لطارق ، وتتحول سميره إلى امتداد لناديه . وليكن ما حدث ذات يوم على الحائط مجرد « حلم » فى حياة حمدى وسميره ، فى حياة الإنسان العادى البسيط فى عالمنا . لتكن المسرحية هى تجربة التفاعل بين « الواقع » و « المثال » تجربة الصراع بين « الفن » و « الحياة » . وهى التجربة التى لخصها الحكيم فى هذا الحوار المركز بين حمدى وسميره ، عند مناقشتها لموضوع الكتاب الذى بدأ فى تأليفه منذ انتهت قصة طارق وناديه فوق الحائط :

« حمدى : عنوان الكتاب ؟ . ما رأيك فيه ؟

سميرة : ولكنك لم تنته منه بعد ؟

حمدى : هذا صحيح . ولكن العنوان أحياناً يوحى بالاتجاه . إنى لا أريد عنواناً علمياً . إن الكتاب ليس كتاب علم .

سميره : أعرف . إنه كتاب حلم لا علم .

حمدى : بالضبط . الحلم الذى يسبق العلم . أنا لست بعالم . طارق هو العالم . كان عالماً حقيقياً . وكان مشروعه ولا شك قائماً — كما أمكننى أن أفهم — على أسس علمية : الطاقة واستنباطاتها وتطبيقاتها على أوسع نطاق . لكننى أنا هنا أمهد لطارق . لأن طارق سوف يعود

سميره : سوف يعود ؟

حمدى : ليس طارق بالذات . علماء من أمثاله . ولكنه عندما يعود يجب أن يجد الدنيا كلها مستعدة لمعاونته . يجب أن تكون الدنيا كلها قد التهب خيالها التهابا ، وعاشت فى هذا الحلم بكل جوارحها

سميره : (تشير إلى المكتبة) كما عاشت فى هذه القصص .

حمدى : نعم . قصص ويلز وجول فيرن وغيرهما عن الرحلة إلى الكواكب والصواريخ وسفن الفضاء . كل هذه القصص غمرت الدنيا فى الخيال والحلم ، فكان من السهل بعد ذلك الانتقال إلى العلم .. إلى الواقع »

وهكذا تنتهى « الطعام لكل فم » بحل التناقضات المفتعلة بين العلم والفن ، بين العقل والقلب ، بين الفكر والعمل ، وذلك بأن تصور الحكيم هذه الظواهر جميعها فى قالبها النسبى وإطارها التاريخى . كذلك لم ينطلق فى رؤية المرحلة المعاصرة التى يجتازها الإنسان الحديث من زاوية الحضارة الغربية ، وإنما من زاوية المرحلة الحضارية المتخلفة التى نعيشها فى الشرق العربى . وبالتالى فإن دلالة « العلم » فى بناء حضارتنا تختلف عن دلالته فى انهيار حضارتهم .

بين « رحلة إلى الغد » و « الطعام لكل فم » مسافة فكرية طويلة . فالأولى تنظر إلى العلم نظرة يشوبها الفزع من الغد ، بينما الأخرى ترى على العكس أن العلم هو مخلص البشرية ومنقذها الوحيد من مشكلة البشر الأزلية: الجوع . على أن المسرحيتين كليهما يتكاملان فى دلالة فكرية واحدة ، هى التصور المثالى لمشكلات الإنسان : إذ تقول « رحلة إلى الغد » بفظاعة ما يمكن أن يؤدى إليه العلم من برود وجمود فى حياتنا اليومية ، فى حدود أن العلم مجموعة من أنابيب الاختبار بين جدران صماء هى المعمل . وتأتى « الطعام لكل فم » لتقول إن هذا العلم المعملى يمكن أن يزيد خيرات الحياة ويقضى على مشكلة الجوع . هذا منهج مثالى فى الفلسفة ، يتجاهل المعنى الاجتماعى للعلم ، أى أنه يغفل العلم كمنهج فى التفكير الاجتماعى . والمنهج العلمى فى الفكر الاجتماعى يستضىء بالخريطة الطبقية للمجتمع والعالم بأسره ، ويبدأ فى حل مشكلة الجوع انطلاقاً من الأرض الاجتماعية وطبيعتها لا من بين جدران المعمل . فلربما ينجح العلم المعملى فى الاستفادة من خيرات الطبيعة وزيادتها ، ولكن البناء الطبقى للمجتمع الإنسانى سيتيح لقلة أن تستأثر بهذه الخيرات ومن ثم تتحكم فى الكثرة ، حتى إذا اقتضى الأمر أن تلقى هذه القلة بخيرات الطبيعة فى البحر ، كما يحدث بالفعل فى بعض أقطار العالم . أما المنهج العلمى فيدرس المجتمع الإنسانى ويحلله طبقياً ويستفيد من العلم المعملى ، ومن بقية العلوم الإنسانية حتى يصل إلى الحلول الجذرية الواقعية الثورية ، بدلا من الحلول الخيالية التى تتراءى لدى بعض الحالمين ، كما هو الحال عند بطل « الطعام لكل فم » .

* * *

وإذا كانت هذه المسرحية قد حلت نسبياً مشكلة التناقض بين العقل والقلب أو بين العلم والفن ، فإن مسرحية « شمس النهار » التى صدرت عام ١٩٦٤ قد حلّت هى الأخرى ـ نسبياً أيضاً ـ الطرف الآخر من المعادلة : مشكلة التناقض بين الفكر والعمل . وهى مسرحية تعتمد على النساء

الأسطورى ، ولكنها أيضاً تعتمد على ما يمكن تسميته بالقالب التعليمى الذى يسهل ملاحظته ـ كما يقول الحكيم نفسه ـ فى كليلة ودمنة ، وحكايات لافونتين ، وبعض مسرحيات بريخت كمسرحية بادن التعليمية .

ونبدأ المسرحية بموقف واضح ومحدد للأميرة شمس النهار التى رفضت الزواج من جميع الذين تقدموا لها من الأمراء والكبراء والعظماء ، وارتضت أن تخطب لإنسان بسيط هو « قمر الزمان » الذى اشترط أن يعيشا معاً فترة من الزمن قبل الزواج ، يرتادان خلالها فيافى الحياة ومفازاتها . وقبلت الأميرة هذا الشرط الغريب لأنها توسمت فى «قمر» أنه سيحقق لها مبتغاها من الأحلام . وفى مكان ما يطل على المدينة من بعيد ، عاشا معاً حياة بدائية قوامهـا العمل الشاق المضنى . وفى هذا المكان يلتقيان مصادفة باثنين من رعايا أمير آخر هما ملاحظ الخزانة ومساعده وقد سرقا كيساً ضخماً من المال . وتحدثهما شمس عن « جواهر » لا يتحلى بها الناس من الخارج، فيتساءل الملاحظ دهشاً:

« الملاحظ : ماذا تقول ؟ ! .

شمس : الجواهر التى تحملها فى الداخل .

الملاحظ : فى الداخل ؟ ! .

المساعد : أيوجد جواهر تلبس فى الداخل ؟ ! .

الملاحظ : إسألهم يا أخى ! .

المساعد : هذا شىء لم يسمع به أحد .

الملاحظ : وما فائدة هذه الجواهر التى تلبس من الداخل ولا يراها أحد؟!

شمس : يراها صاحبها وتضىء نفسه .

الملاحظ : فقط ؟

شمس : ويراها المقدرون لها ، وتضىء نفوسهم ! . .

المساعد : كل هذا من الداخل ؟ ! . .

شمس : نعم » .

فإذا استطردت شمس بأن الصدأ أو القذر والغبار متراكم على « الجوهرة» فهى كابية خابية لا تضىء ، أكمل قمر « . . وما أن تردوا هذا المال إلى مكانه ، حتى تشعروا بالضوء قد شع فى داخلكم » .

بهذه النقطة تبدأ المرحلة الجديدة من تطور المسرحية ، إذ تعود شمس النهار وقمر الزمان بالرجاين إلى أميرها . وهناك تدور الأحداث المثيرة التى نعرف منها أن الأمير يرغب فى الزواج من شمس النهار التى رفضت الجميع . وهو لا يعلم أن شمس النهار أمامه بلحمها ودمها ، وإن كانت فى ثياب خشنة لرجل بسيط . فإذا علم حقيقة الأمر ، ارتضى أن يهجر الإمارة ، ويخرج معها إلى رحاب الحياة فيصلان مع قمر إلى ذلك المكان البعيد المطل على أسوار المدينة . حينئذاك يرى أشباحاً كالبشر ، عجفاء من الجوع ، تمد أيديها فى ضراعة وابتهال . ويجرى هذا الحوار بين شمس والأمير .

« شمس : هل بقى فى جرابك شىء من الخبز ؟

الأمير : « يفتش فى جرابه » نعم ...

شمس : أخرجه وضعه فى تلك الأيدى .

الأمير : لكن ...

شمس : نفذ ما أقول لك .

الأمير : « ينفذ » ها أنذا أفعل . .

شمس : أنظر الآن ما سيكون ! . .

الأمير : عجباً . . عجباً .. بدأوا يتحركون .. الأيدى أخذت تضع الخبز فى الأفواه .. إنهم يأكلون .. إنهم يأكلون . . إنهم يسيرون . . لقد فك السحر فعلاً .. فك السحر عن عن القرية ..»

وتتبلور ــ من ثم ــ تجربة الأمير فى أن السائر على قدميه يرى أشياء ، والراكب لا يرى شيئاً . إلا أن ما يتبلور أكثر فأكثر هو «جوهر» المسرحية أو عقدتها . ذلك أن شمس تجد نفسها فجأة فى موقع لا تحسد عليه ، بين رجلين: أحدهما صنعها ، هو قمر ، والآخر صنعته ، وهو الأمير . من هــذه الزاوية تتحول أحداث المسرحية إلى صراع مرير بين الرجلين من ناحية ، وبين شمس ونفسها من ناحية أخرى . إن قمر يؤكد فى يأس « نحن فعلا نحب مخلوقاتنا ، ولا نحمل لخالقينا إلا التقدير » مشيراً بذلك إلى شكه فى أن تكون شمس قد أحبت الأمير وهجرته هو . ويحتدم الصراع لدرجة يختلط فيها الأمر على المؤلف ، فيلجأ إلى حله بخاتمتين مغايرتين لبعضهما البعض . الخاتمة الأولى يعود فيها الأمير حمدان إلى وطنه متمثلا تعاليم شمس النهار وتجربتها معه ، يعود ليصلح هذا الوطن إصلاحا جذريا ، يعود لا ليصبح أميراً ، ولكن ليصبح عاملا . عندئذ تتحدد الخاتمة بأن ينصح قمر شمس أن تسلك نفس طريق حمدان، أن تعود إلى بلدها وتعمل على إصلاحه ، فإذا تساءلت شمس عما إذا كان هذا ممكناً بمفردها ، أجاب قمر « نعم . . بمفردك . . شعبك محتاج إليك . . ولن يقبل تغييراً وإصلاحا إلا منك وحدك ، النابتة منه ، الناشئة فيه .. »

وعند إخراج المسرحية على المسرح القومى ، استجاب المؤلف للظاهرة المسرحية فى تكاملها ففير من « شكل » الخاتمة بأن تنبهت شمس إلى أن حبها الحقيقى ينبض باسم الرجل الذى صنعها . حينذاك تذكر الأمير بقوله إنه يحمل

جزءاً من روحها ، وهذا يقتضى أن يكون على الدوام ، ثائراً مصلحاً . فيقول حمدان :

« الأمير : أعرف جيداً ما أحمل « لجأة بعنف » ولـكن هذا الرجل ماذا يحمل منك ؟ !

شمس : هو الذى صنعنى

قمر : وهى التى صنعت فى قلبى الحب

شمس : نعم كل منا صنع الآخر . كل منا صانع ومصنوع ، خالق ومخلوق ، فى نفس الوقت . لذلك كان اندماجنا كاملاً . »

ولا يطول الحوار حتى يقتنع الأمير بصدق قولها فيتمتم فى صوت خافت « الشعب فى بلدك ياشمس النهار يقدسك تقديساً ، لأنك تركت قصرك واخترت شخصاً بسيطاً من الناس . وسترين بعينك كيف يلتف حولـكما الشعب عندما تدخلان معاً المدينة » ويخرج حزيناً ، ويترك شمس وقمر وقد تلاصقا ، وأخذا يشيعانه بأنظارهما .. إلى أن يختفى ، ويهبط الستار وهما يتلاصقان .

ولا شك أن الخاتمتين يختلفان من حيث الشكل اختلافا كبيراً . فالخاتمة الأولى حيث يذهب كلٌّ إلى حاله ، دون أن يلتقى الحبيبان عند إسدال الستار ، أقرب إلى روح الفن الذى يشحن نفسية المتلقى بنـــــار القلق . أما الخاتمة الثانية فهى تستجيب لروح الحدوتة التى تجمع الأحباء فى تباتونبات . الأولى استجابة للأعماق الغائرة فى الوجدان ، والأخيرة استجابة عابرة للحظة الراهنة . ولـكن هذه الخاتمة لم تغير قط من جوهر المسرحية . هذا الجوهر الذى يحل الطرف الآخر من المعادلة : التناقض بين الفكر والعمل . إن شمس النهار ليست إلاّ شهرزاد الجديدة التى قامت فى حياتها بدور مزدوج :

طوعت الفكرة المحلقة فى أجواء الحلم لمستلزمات العمل الواقعى المجسد فى شخصية « قمر » فكان هذا الرجل البسيط هو « صانعها » . وتمكنت بمزج الفكر بالعمل من « تغيير » الأمير حمدان ، الرجل الذى كان هو الآخر يبحث عن فكرة مطلقة تدعى « شمس النهار » فراح يحققها عمليا فى إصلاح وطنه إصلاحاً ثورياً . لقد أمست شمس النهار فكراً وعملاً فى آن . كذلك أمسى قمر . لم يعد طاقة قادرة على العمل فحسب ، بل طاقة قادرة على الحب أيضاً . أخيراً ، أخيراً جداً ، التحم العقل بالقلب ، والفكر بالعمل . . وكانت النتيجة هى « الثورة » فى وطن شمس ووطن حمدان على السواء .

تلك هى النتيجة التى توصل إليها توفيق الحكيم بعد كفاح مرير ومعاناه هائلة : ليست العقل عقلاً مطلقاً ، ولا القلب قلباً مطلقاً ، كلاهما ظاهرة نسبية لها إطارها التاريخى ودلالتها الاجتماعية . وهما لا يتفاعلان مع بعضهما البعض فى حركة دائرية أقرب إلى سكون النظام التعادلى ، وإنما هما فى صراع دائب مستمر لا يكف عن التجاوز الجدلى إلى أمام . وهكذا لا يصبح الفكر فى وادٍ والعمل فى وادٍ آخر ، بل إن العلاقة بينهما تصبح علاقة دينامية متطورة ، تنتقل بالظاهرة المشتركة من البساطة إلى التركيب ، إلى الأكثر تركيبا فى مستوى كيفى جديد .

* * *

وما أن اطمأن الفنان صاحب هذه الرؤية الثورية إلى سلامة النتائج التى توصل إليها حتى راح يحاول تطبيقها على الواقع اليومى للشعب ، والمجتمع . من هنا كان الفصلان التمثيليان « رحلة صيد » و « رحلة قطار » من بواكير هذه التطبيقات التى تخلو من روعة الكشف حقاً ، ولكنها تمتلىء بكثافة الواقع الحى المتطور . على أننا نلاحظ أن الحكيم لا يطبق رؤاه على الواقع كتطبيق المعادلات النظرية على تجارب المعمل . وإنما هو يصنع شيئاً قريبا

من « الاحتكاك » بين الواقع والرؤيا ، فلعل الشرارة الوليدة تخلق ذلك التوهج الجديد بكل ما يعنيه من إضافات العمل إلى الفكر .

يعتمد توفيق الحكيم في « رحلة صيد » على نفس الحيلة الفنية التي استخدمها في « رحلة الغد » حين كان أحد السجينين يستحضر صورة زوجته في خياله فتتراءى لنا كائنا حياً مجسماً وكأنها على شاشة سينما . وقد طور هذه الحيلة في « الطعام لكل فم » فجعل منها ما يشبه خيال الظل . وإذا كانت هذه الحيلة تشكل منظراً سريعا في المسرحية الأولى ، وجزءاً كبيراً من المسرحية الثانية ، فإنها هنا في « رحلة صيد » هي قوام الفصل التمثيلي كله . ويضعنا الحكيم في قلب المشكلة ، أو في بؤرة الحدث مباشرة . نحن أمام رجل مجهول يقوم بالصيد في إحدى الغابات ، ومن بعيد يصلنا زئير أسد خافت . وتتوالى تلك الصور السينمائية القريبة من خيال الظل ، وكأنها شريط من اللاوعي ينساب في مخيلة الرجل بلا ضابط . أو هكذا يبدو من الخارج ، إذ يبدو أن ثمة خيطا يربط بين هذه الصور غير المتآلفة . إن الوجه الأول الذي يحاورنا مع الرجل ، وجه فلسفي يقول إن الإيمان شيء ضروري فيعلق الرجل بأن الإيمان شيء بشري . هكذا لم يعد هناك شيء مطلق إسمه « الإيمان » كما كان الأمر في « شهرزاد » ولم يعد الإنسان خارج الزمان والمكان كائنا ميتافيزيقيا معلقا في الفضاء الأسطوري ، وإنما أصبح الانسان « تجربة بشرية » ، أصبح كائنا حيا « في موقف » . والإنسان في موقف ، هو بطل « رحلة صيد » فما أن يقول له الوجه الميت ، أنه يشعر بالراحة في الموت ، حتى يتوفز إلى معارضته بأنه يشعر بتعب ، بالتعب المقبل ، بمعاودة الكفاح « كفاحي مستمر .. لأن العلم مستمر » . وهو فهم جديد للانسان ، والعلم ، والحياة يتجاوز به الفنان أسوار رحلته السابقة إلى الغد . ذلك أن « الشك والحيرة ، والإثبات والإنكار .. صيحات للعقل لا بد منها .. لكن القلب

ينبض فى الداخل .. من تلقاء نفسه » فقد ذابت الفواصل بين العقل والقلب ، كما انهارت الحواجز بين الفكر والعمل . يحتج وجه الزوجة المتوفاة بأنه لم يعد يتذكرها فيجيب بأن العمل قد أصبح شاغله الأكبر . فإذا استأنفت الاحتجاج بأنها كانت يوما «منتهى» أملهأجابها مرة ثانية «منتهى؟! أيمكن أن يكون هناك منتهى .. ونحن على قيد الحياة ؟ ! » لم تعد الحياة هى ذلك الكون الصامت والطبيعة الخرساء التى أصابت شهريار بجنون الرحيل محاكيا سندباد شهرزاد . لقد أصبحت الحياة هى « العمل » الذى بشرت به شهرزاد الجديدة : شمس النهار .

ونصادف وجهاً ثالثاً يذكره بالسعادة فيقول : إنى سعيد طبعاً .. لا استطيع القول إنى تعس . ولكن هناك مع ذلك شىء « شىء يجعلنى لا أهـدأ . . يجعلنا لا نهدأ .. نحن فى رحلة صيد مستمرة » . ولعل هذه العبارة هى « ضربة المعلم » الحقيقية فى كشف أسرار الموقف ، إذ لا يسدل الستار حتى نسمع أصواتا تملأ الغابة بصراخ من يستغيث ، أصواتا تؤكد أن « الدكتور فى فم الأسد » . أى مفارقة تنضح بالمرارة جسدها الحكيم فى هذا الموقف المثير ؟ إن من يتخذ شعاره « نحن فى رحلة صيد مستمرة » هو بالتحديد «فى فم الأسد» ! ولا تلبث الوجوه المتناثرة أن تتوحد فى وجه واحد كبير ، ولا تلبث التساؤلات المبعثرة أن تتجمع فى علامة استفهام كبيرة واحدة . وتنجاب الغشاوة عن عيوننا لنفهم أن الفنان هجر الشكل الذهنى المجرد ، واقترب من البناء التجسيدى المبسط لأنه فى نفس الوقت نزل من القمة الفكرية للجبل ، وامتزج بالتجربة الإنسانية عند السفح ، عند تخوم الواقع البشرى وغناه اللامتناهى . فلا ريب أن ذوبان التناقض المفتعل بين العقل والقلب ، وبين الفكر والعمل ، يؤدى بنـــا إلى أن نكتشف بعمق ووعى نافذين التناقضات الحقيقية فى واقعنا الثورى المعاصر . ليس هذا الطبيب الذى يتغنى بأننا فى رحلة صيد مستمرة وهو فى فم الأسد إلاّ

إنساننا الجديد المغلل بآلاف القيود التي تثقل كاهله بالرغبة في الاستسلام أو في إضافة قيود جديدة . وتوفيق الحكيم عندما يناقش وضعية هذا الإنسان الجديد، يستشعر حقاً بضراوة المعركة في غابة تحاول بناء الاشتراكية . إنه يستمع معنا إلى أصوات الاستغاثة ، ولكنه يركز الأضواء كلها على « فم الأسد » ، على « الغابة » . وهو يشاهد معنا محاولات الإنقاذ ، ولكنه يفتح العدسة جيداً على تلك « الوجوه » التي تزاحم الحياة بـ « الأنا » دون أن تفكر لحظة واحدة في « نحن » .

توفيق الحكيم يدرك عظمة التحول التاريخي في مجتمعنا إلى الإشتراكية ، ولكنه « يجسم » لنا الصعاب الهائلة التي تواجه هذا التحول من خلال الغابة التي ورثناها عبر آلاف السنين . هو لا يناقش التفاصيل ، ولكنه يشير فقط إلى فداحة الثمن الذي ندفعه إذا كنا مانزال في رحلة صيد مستمرة ونحن في فم الأسد. وقد استمعنا معا إلى أصوات الاستغاثة من هول الأخطار التي تهددنا ، واستمعنا إليه وهو يناقش وجوهنا السلبية ، وبطولتنا الإيجابية على السواء . بقي أمامنا أن نستمع معه وإليه وهو « يجسم» الجانب الآخر من المعركة ، الجانب القائد لها . أي أنه ، وحتى تصبح الصورة كاملة ، لا سبيل إلى الاكتفاء بالتقييم الفني لدور «المشاركين» في المعركة من القاعدة ، بل لا بد من تقييم الأدوار القيادية أيضا . وهي القضية التي عرضت لها المسرحية ذات الفصل الواحد « رحلة قطار »

ولا ريب أن ثورتنا — ككل ثورة — قد تعرضت منذ بدايتها لأخطار عديدة من الداخل والخارج ، ولا ريب أيضا أن التكوين الأيديولوجي للقيادة الثورية لم يكن على درجة واحدة من التجانس وإن كان هناك الحد الأدنى من الاتفاق حول الأرض المشتركة التي انبثقت عنها الثورة . غير أن هذه الثورة بأرضها المشتركة لم تتعرض لأخطار كما تعرضت بعد انعطافها التاريخي نحو الطريق

الطويل إلى الاشتراكية ، هذا الانعطاف الذى نؤرخ له بقرارات يوليو ١٩٦١ لقد تضاعفت منذ ذلك اليوم ، أخطار الداخل والخارج ، وأضيف عنصر جديد هو أن ذلك « الحد الأدنى » من الإتفاق القيادى لم يعد قادراً على أن يكون « أرضاً مشتركة » تحمى الثورة من غائلة التناقضات الجديدة التى تجاوزت مرحلة الثورة الوطنية الديموقراطية إلى مرحلة الثورة الإشتراكية . وقد اختار توفيق الحكيم إحدى هذه اللحظات التاريخية الحرجة ، اللحظة التى يتقرر فيها مصير ثورة ومسارها ، لكى تكون نقطة البدء فى النسيج الدرامى لمسرحيته القصيرة « رحلة قطار » . كان الفنان يقترب رويداً رويداً من واقعه المرئى المباشر ؛ وكلما اقترب من هذا الواقع مبتعداً عن عالم المطلقات الفكرية المجردة ، اقترب فى نفس الوقت من التجسيدات الدرامية العميقة الأثر مبتعداً عن التقريرية والمباشرة .

وتبدأ « رحلة قطار » عندما يتوقف سائق القطار عن السير لأن الإشارة الضوئية التى تسمح له بالاستمرار فى السير لا تأذن له بوضوح الرؤية ، فهو يراها « خضراء » والوقاد يراها « حمراء » أى أنه هو يراها تأذن له بالمسير ، بينما الوقاد يرى الأمر يستوجب التوقف . وإذا كان السائق ارتضى التوقف مؤقتاً ، فلكى يسأل الجماهير التى ارتضت أن تركب معه القطار منذ البداية . وتنشطر آراء « الركاب » إلى قسمين واضحين : أحدها يوافق السائق على أن الإشارة خضراء وينبغى له الإستمرار فى قيادة القطار . والفريق الآخر يوافق الوقاد على أن الإشارة حمراء ، وينبغى التوقف تماماً . وبين الفريقين من يراها لا هى خضراء ولا هى حمراء وإنما هى صفراء « كالكركم » ولكن من يراها هكذا قلة نادرة لا يقيم لها الوقاد والسائق والجماهير أى وزن . لذلك تنحصر المناقشة بين الأخضر والأحمر . وينزل الركاب جميعاً للاشتراك فى المناقشة المثيرة . ويستغل الفنان الذكى هذه الفرصة ليختبر تأملاته الفكرية فى هذه الأمواج البشرية غير المتجانسة . إن أحد كبار رجال الأعمال يدخل فى حوار مع فنان يشتغل بالموسيقى

محتجاً بأنه لا يستطيع أن ينتظر لأن أعماله لا تنتظر ، بينما الموسيقى فى إمكانها الانتظار . فإذا أجاب الموسيقى بأن ظروفه دقيقة لأنه سيتزوج غداً ، استأنف رجل الأعمال حديثه قائلاً إنه هو أيضاً سيطلق زوجته فى نفس الوقت لا لأنها لم تنجب أولاداً بل لأنها تريد إنجاب الأولاد وهو لا يريد . ويعجب الموسيقى من أن الرجل الذى يصنع «شخاشيخ الأطفال» لايمقت شيئاً كالأطفال، بينما هو لا يريد الزواج إلا لإنجاب الأطفال .إن الحكيم بذكاء شديد وحساسية غاية فى الرهافة والشفافية يعكس الانقسام الأكبر حول الأخضر والأحمر ، على أدق جزيئات الحياة اليومية فى الواقع البشرى . فليس الاختلاف حول لون الإشارة الضوئية اختلافاً فى مشكلة عابرة ومؤقتة ، وليس انعكاساً لاختلاف قوة الإبصار العينى عند هذا أو ذاك ، وإنما هو اختلاف جذرى فى الأساس ، اختلاف فى « وجهة النظر » إلى الأشياء ، واختلاف أيضاً فى « المصلحة » التى يعبر عنها كل فرد ، وكل طبقة .

ولم يعد الأمر عندالحكيم كما كان فىالماضى ، نظاما « تعادليا »يستوجب الإتزان الشكلى والاتساق الآلى ، وإنما الأمر فى لحظات التاريخ الحاسمة يعبر عنه هذا الحوار :

« السائق : مستحيل . . خطر الوقوف أشد من خطر السير .

الوقاد : وخطر السير أشد من خطر الوقوف » .

ذلك أنه إذا استمر القطار فى الوقوف ، سوف يصل بعد دقائق قطار الاكسبريس ويسحقه أمامه .

وإذا كان موقف رجل الأعمال من مشكلة « الانتظار » قد عبر عن وجهة نظر تختلف مع وجهة نظر الموسيقى، فإن « المصلحة » تبلور موقفهأ كثر فأكثر، فيرى أنه من الأفضل أن يشترى هذا القطار « الخردة » لاحتياج مصنعه إلى

« كذا طن حديد » فى العام الواحد يحولها إلى « شخاشيخ » . وبنفس المقدار من الاختلاف بين الرجال ، نلاحظ الاختلاف بين النساء ، فتفضل إحداهن التعاطف مع الموسيقى ، وتقع الأخرى فى غرام رجل الأعمال . وهكذا ينحت الفنان نماذجه من حركة الأحداث المحيطة بالموقف كله . إلا أن الحكيم لا يخلق « أنماطاً » مركبة على نماذج مسبقة ، وإنما هو يحرص على فردية شخصياته تفرداً أصيلا يستمد منه أعمق حاجات الوعى البشرى ولا وعيه معاً . إنه لا يجرؤ على التعميم من نتائج نمطية، بل يحاول أن يحصل على الخط العام من أدق التفاصيل . فإذا كانت السيدة قد تعاطفت مع رجل الأعمال لثرائه ، فإنها فى نهاية الأمر ليست « قالباً » مطابقاً للآخر مطابقة حرفية . هى تختلف معه حول « المصير » من وجهة نظر مغايرة :

« السيدة : يا للكارثة ؟. . وهؤلاء الناس . هؤلاء الركاب . يجب أن ننبهم .

المالى : أنت مجنونة ؟ إياك أن تفعلى . . أنت لا تعرفين الجماهير ساعة الكارثة . إنهم ينقلبون إلى وحوش .

السيدة : لكن . .

المالى : سنكون نحن أول الضحايا . . اسكتى . . اسكتى . . أرجوك . . لا شأن لنا بشىء . .

السيدة : إنهم يغنون ويرقصون ولا يدرون بما سيقع . .

المالى : هذا خير لهم » .

إلا أن السائق لا يعبأ بما يقوله الوقاد ، أو ما يقوله النصف الآخر من القطار من أمثال رجل الأعمال الكبير، لا يعبأ بشىء من هذا لأنه هو «المسئول» الأول عما سيحدث ، ولأنه ما يزال « القائد » ولأنه — وهذا هو المهم — يرى السكة مفتوحة والإشارة خضراء ، ولا يبقى أمامه إلا أن يمسك بعجلة

القيادة من جديد قائلاً « الطريقة الوحيدة هى أن نسير » . ويستأنف القطار مسيره من جديد .

مرة أخرى يضع الحكيم الإنسان فى موقف. وتبدأ المسرحية من قلب الموقف ، بل ليست هناك بداية أو نهاية ، وإنما هناك موقف يختبر فيه الفنان طبيعة التجربة الانسانية . وإنسان الحكيم فى رحلته بالقطار ، ليس إنساناً مريخياً مجهولا ، وإنما هو إنسان محدد شديد التحديد ، هو الإنسان المصرى المعاصر فى قطار ثورته المجيدة . والتجربة لا تصدر عن خيال ميتافيزيقى موغل فى التجرد، وإنما هى تجربة شعب مع قيادته الثورية فى أشد حالاتها تأزماً . لم تعد الصراعات قاصرة على جماهير الركاب ، بل امتدت التناقضات إلى الجهاز القيادى للقطار . أى أن الفنان وضع يده على الظاهرة الثورية فى لحظة احتدام التناقضات بين الجميع: إذا كانت السكة مقفلة وسار القطار فسوف ينقلب بمن فيه ، وإذا وقف فى مكانه فسوف يجرفه الاكسبريس القادم وراءه بعد قليل . واختار الحكيم اللون الأخضر ، اختار الحل الثورى ، وقرر السائق أن يسير القطار . ربما تصادفه المتاعب فيما بعد ، ولكن يبقى له شرف استمرار الثورة ، فإذا أقبل الاكسبريس حاملا الأجيال القادمة ، لم يسحق ولم يحطم ، وإنما يبقى له شرف الامتداد الأكثر تطوراً وازدهارا .

الفصل الحادي عشر
السلطة والحرية أو الإنسان والنظام

من المحاور الرئيسية فى مسرح توفيق الحكيم ، ذلك المحور الذى تدور من حوله مشكلات العلاقة بين الإنسان و نظام الحكم الذى يعيش فى ظلاله ، أو مشكلات العلاقة بين السلطة السياسية الحاكمة ، وحرية الفرد أو المجتمع المحكوم . ولا شك أن هذا المحور قد دارت حوله منذ القديم معظم الفلسفات والمذاهب بحيث يصعب على الأدب والفن أن يقدم شيئاً جديداً فى هذا المضمار . فربما كانت المعرفة الفنية هى أقل مستويات المعرفة طموحاً إلى تفصيل الفكر والرأى ، لأن الفكر السياسى والقانونى والاقتصادى والاجتماعى والفلسفى أكثر منها قدرة على هذا التفصيل . ولعل علاقة الفن بالفكر تبدأ من هذه النقطة على وجه التحديد . يبدأ الفن من العام فى الفكر إلى الخاص فى الحياة ، فيكتسب صورته النوعية المستقلة كيفيا عن بقية أشكال الفكر .

وعندما يسود الفكر على بعض الأعمال الكبرى لسارتر أو إليوت أو بيكيت ، فإن سيادته لا تعنى أن هذه الأعمال قد تحولت عن الفن إلى الفكر ،

وإنما نعنى أن التجربة الشخصية التى يعانيها الفنان هى التجربة الفكرية ،وهذه التجربة ليست إلا عنصرا واحدا من العناصر العديدة التى يتكون منها العمل الفنى . فإذا ما تكامل العمل الأدبى فنياً لم يعد عملا فكريا محضاً قادرا على تقديم هذا الاتجاه أو ذاك من اتجاهات الفلسفة تقديماً علمياً مفصلا . وإنما نحن نلجأ فى هذه الحال إلى الكتب النظرية للفنان — إن وجدت — لنستقى أهم السمات التفصيلية لمذهبه فى الفكر . ذلك أن المعرفة الفنية لا يعنيها الفكر لذاته ، وإنما لعلاقته بالتجربة الإنسانية الحية . وهى لذلك فقيرة أشد الفقر فى إعطاء صورة فكرية مفصلة لما يدور فى ذهن الفنان ، بينما هى شديدة الغنى والثراء فى إعطاء صورة مفصلة لما يدور فى عقله ووجدانه وواقعه وتكوينه ، فى آن واحد . أى فى شكل معقد ندعوه بالرؤيا التى تتجمع فى بؤرتها هذه الأشعة كلها . ونحن حين نستخلص الشعاع الفكرى من مسرح فنان كتوفيق الحكيم ، فإننا لا نعزله عن رؤياه الفنية ككل . لهذا كان لابد لنا من التعرف على الأرض الفكرية التى يسير عليها هذا الفنان من خلال ما كتب من أعمال نظرية كرس لها هذا الكتاب قسمه الأول. وفيه نتبين أن مشكلة الحكم فى حياة الحكيم من أهم المحاور التى يدور حولها أدبه بشكل عام ، ومسرحه بشكل خاص.إنه فى تلك الكتابات مثال المفكر الليبرالى الذى يتصور ملكوت الحرية فى النظام الديموقراطى الغربى ، هذا هو الخط الفكرى العام الذى ينطلق منه الفنان إلى ما تضيفه الحياة من دقائق وتفاصيل فى إطارها النوعى الخاص . وهو الإطار الذى نستشرف آفاقه فى ثلاثة أعمال هامة كتبها الحكيم .

وربما كانت « براكسا » هى أولى مسرحياته التى ناقشت هذه القضية ، وإن كانت طبعتها الأولى التى صدرت عام ١٩٣٩ فى ثلاثة فصول لم تكن بها التكملة التى صـــدرت فى الطبعة الثانية عام ١٩٦٠ حيث بلغت المسرحية ستة فصول .

والمسرحية مأخوذة من حيث الإطار العـــــام ، عن كوميديا أريستوفانيس « اجتماع النساء » . إلاّ أن الحكيم قد غيَّر فى أحــداث المسرحية ومغزاها الشامل ما يجعل منها عملاً قائماً بذاته يناقش إحدى المشكلات المصرية لحماً ودماً . وبالرغم من أن المسرحية فى أصلها اليونانى كانت أشــد إغراء للحكيم لأنه يلتقى مع كاتبها فى الموقف من قضية المرأة ، إلاّ أنه كان حريصاً على معالجة القضية الأكثر شمـــولا بحيث تخرج مسرحيته من دائرة الاقتباس أو التقليد إلى دائرة التأثر المشروع . فقد عامل الحكيم الكوميديا اليونانية وكأنه يعامل أسطورة قديمة وما يستدعيه ذلك من تحرر كامل فى معالجة الأسطورة كمادة خام، له مطلق الحق والحرية فى إعادة صياغتها وتحويرها وتحميلها ما يعن له من هموم العصر الذى يعيش فيه . لقد توقف أريستوفانيس عند حدود السخرية من المرأة التى أرادت أن تحكم ، أما الحكيم فقـــد أراد أن يسخر من طريقة الحكم التى استخدمتها المرأة كما استخدمها الرجل على السواء .

والحكيم فى هذا المحور الجديد لا يهجر البناء الرمزى الذى تعرفنا عليه فيما سبق من أعمال تتسم بالتجريد وتجربة الذهن . ولكنه يحاول أن يكون أكثر قرباً من القضايا الجزئية والمحسوسة والمباشرة . كتلك القضايا التى لامسناها فى النصف الثانى من محور العقل والقلب ، أى الجزء التطبيقى الخاص بالفكر والعمل. إن قضية الإنسان والنظام أشبه ما تكون بالقضايا التطبيقية، وإن احتوت على النظرية والتطبيق فى مركب واحد .

وتبدأ المسرحية بأن تستولى براكسا زوجة القاضى بلبروس على السلطة فى أثينا فتمنح جميع رعيتها حريتهم فى القول والعمل . ولكنها فى ذلك الوقت تقع صريعة الغرام فى حبها للقائد هيرونيموس وقد استطاع أن يستولى على قلبها وسلطتها معاً . لذلك يأمر بسجن الفليسوف أبقراط الذى لا يعجبه الحال . ولا يلبث هيرونيموس أن يدفع براكسا إلى السجن نفسه بتهمة الإتفاق مع الفليسوف

على قاب نظام الحكم . ولكن الأحوال سرعان ما تتغير ويتدهور هيرونيموس لهزيمة جيشه أمام الأعداء . ويعلن القائد المهزوم عزمه على الانتحار فتنكر برا كسا عليه ذلك وتقترح الموافقة على رأى أبقراط القديم بأن يحكم ثلاثتهم بدلا من الانفراد بالسلطة . ويتطور الاقتراح إلى تزييف « ملك » على البلاد يختارونه إنسانا مغفلا يرضى بأن يكون لافتة من الخارج ويدعهم يتحكمون هم فى كل صغيرة وكبيرة. ويقع اختيارهم على بلبروس زوج برا كسا. ويتم تتويجه بالفعل ، ولكنه يعلم من كاتمة سر الملكة السابقة أن زوجته كانت عشيقة لهيرونيموس ، ومن ثم يأمر بسجن الزوجة والقائد والفيلسوف . فاذا أقبل يوم المحاكمة وحاول الوزير كريميس أن يستثير الشعب ضد المتهمين الثلاثة ، نجحت برا كسا وهيرنيموس وأبقراط فى استثارة الشعب ضده هو ، وضد الملك بلبروس لما يقومان به ، هما وأعوانهما ، من أعمال السلب والنهب . وتنتهى المسرحية بأمواج هادرة من الجماهير فى طريقها الصاخب إلى قصر الدولة تهتف « فليحيى الشعب .. فليحيى الشعب » .

ولعله من المفيد أن نقول إن هذه المسرحية كتبت فى ظل المناخ الذى هيأته بداية الحرب العالمية الثانية. هذا المناخ المعقد الذى خلقته ظروف انهيار الديموقراطية فى العالم الغربى على يدى النازيين والفاشست . إن القضية كانت على درجة من الوضوح عند الإنسان الغربى إذ هو يحارب الغول الدكتاتورى القادم من إيطاليا وألمانيا ، متحصناً بتراث ضخم من تقاليد الحرية العميقة الجذور فى باطن الحضارة الغربية . لذلك كانت الهتلرية والموسيلينية على السواء فى مأزق حرج ، لأن « الروح الأوروبية » التى يقوم بينها وبينهما الحوار تملك من الخصائص والسمات ما يجعل من النازية والفاشية أمراً طارئاً غريباً سرعان ما يزول . هذه الروح ليست تجريداً ميتافيزيقيا ، وإنما هى الحصيلة الفكرية التى كسبها الإنسان الأوروبى فى معارك تاريخية طويلة مع أعداء الحضارة . لذلك أقول إن المشكلة

كانت واضحة بحيث ضمت الجبهة المعادية للنازى من أقصى اليمين الكاثوليكى إلى أقصى اليسار الشيوعى ، لا على مستوى البلد الواحد فحسب كما حدث فى فرنسا، وإنما على النطاق العالمى حين أقيمت الجبهة بين الاتحاد السوفيتى والحلفاء .

أما فى بلادنا فالأمر يختلف كثيراً لأن ميراثنا الضخم من التخلف الحضارى والتقاليد غير الديمقراطية فى أسلوب الحكم ، حال دون الرؤية الواضحة عند قطاعات عريضة من جماهير شعبنا. حتى أن الرجعية المحلية استطاعت أن تحرف التيار الشعبى فى بعض جزئياته وسمع روميل من يهتف مرحباً بقدومه . لماذا؟ لأن التناقضات الداخلية بلغت درجة عالية من التعقيد . فالكتيبة الغربية المناضلة ضد المحور ، تحتل فى نفس الوقت بلادنا . أى أن أولئك الذين يتخذون موقفاً تقدميا على الصعيد العالمى، هم بأنفسهم الذين يستعمروننا . وإذن فمطلوب منا أن « نتحالف » مع قاهرينا . ومن ناحية أخرى كانت الحكومة ذات الحزب الممثل لقطاع عريض من شعبنا ، قد وصلت إلى مرحلة التهادن الشهيرة بمعاهدة ١٩٣٦ . وبمجرد أن حققت هذه الغاية أطاح بها العرش والاستعمار ، لتحل مكانها الحكومات الموالية لأبشع قطاعات الرجعية. إلا أن هذه الحكومات تعتلى السلطة فى وقت حرج أو ما يسمونه بلغة السياسيين « زمن الحرب » . وإذن فمطلوب من الشعب الكادح أن « ينحنى » لهذه الحكومات حتى يتحقق التحالف بينها وبين « العالم الحر » خطاً دفاعياً فى منطقة من أكثر مناطق العالم حساسية .

وهكذا كان الشعب فى موقع لا يحسد عليه ، بين حجرى الرحى : القهر الاستعمارى، والقهر الرجعى المحلى من ناحية ، والدفاع عن « الديمقراطية » ضد الغول الهتلرى من ناحية أخرى . وفى كثير من الأحيان لم تكن الصورة على هذه الدرجة من الوضوح ، لما عاناه الشعب المصرى من غياب

« الديموقراطية » على يدى الاستعمار والرجعية المحلية . وكثيراً ما فقد الاتجاه الثورى نتيجة لانعدام وضوح الرؤية ، فالتمس « الأمل » فى ثعلب الصحراء حينا ، وفى القمصان الخضراء أحياناً . ولم تكن هذه القمصان تعبيراً عن فاشية أصحابها أونازيتهم بقدر ما كانت تعبيراً متطرفا عن انعدام الوضوح الفكرى للرؤية الوطنية .

عاش توفيق الحكيم فى جحيم هذه الفوضى التى بلبلت الجميع ، قادة وشعباً . وأحس أن معنى الديمقوقراطية سوف يضيع بين الاقتصار على رؤية « الخارج » والاقتصار على رؤية « الداخل » . أحس أن الاحتجاج بما يحدث خارج ديارنا من اعتداءات النازية والفاشية على جوهر الديموقراطية فى أن نجند كل قوانا لمحاربة هذا العدو وحده،هو نوع من الهروب قد ينحدر بنا إلى هاوية الخيانة الوطنية والعمالة للاستعمار . كما أحس بأن الاحتجاج بما يحدث داخل بلادنا ن اعتداءات الرجعية على جوهر الديموقراطية فى أن نجند كل قوانا لمحاربة هذا العدو وحده ، هو نوع من الهروب قد ينحدر بنا إلى هاوية الخيانة الإنسانية ، والعمالة للمحور .

لذلك تقوم مسرحية الحكيم على هذه الجبهة الثنائية فى النضال الوطنى ضد الغزاه ، والنضال الاجتماعى ضد الطغاه ، بحيث يحقق الشعب مفهوماً ديموقراطياً سليما إذا ما اعتلى هو بنفسه عرش السلطة . ومسرحية براكسا فى تقديرى هى « عملية اسقاط » - لا أقول حرفية — لما كان يضطرم به الواقع المصرى المعاصر للحكيم آنذاك . وقد اتخذ منها موقف المفكر الليبرالى المكافح من أجل « تأصيل » الديموقراطية فى أرضنا ، لا مجرد استيرادها من الخارج كأية سلعة قابلة لأن تكون مادة للمساومة بيننا وبين الاستعمار من جانب ، وبيننا وبين عملائه الحاكمين من جانب آخر . على ذلك قد يبدو لنا ضروريا أن نلتمس فى أحداث

المسرحية وبنائها الدرامى ما يعنيه الحكيم بكلمة الديمقوقراطية والشعب والحكم وما إلى ذلك من مسميات . فربما كان لهذه الكلمات من المعانى ما يتعارض مع ما جاء عنها فى المعاجم أو على ألسنة الناس. وربما كان الفنان يعمد إلى ذلك عمداً حتى يضع أيدينا على ما يزخر به الواقع من تناقضات وتشابك وتعقيد. وهو فى تحليله لهذه التناقضات وحله لهذا التشابك يتجاوز بنا مرحلة « الرصد » التاريخى ، إلى مرحلة النبوءة. ولذلك قلت إنه يقوم بعملية اسقاط للواقع ، ولكن دون أن يتم ذلك بصورة حرفية . وإنما هو يلجأ إلى الفانتازيا والكاريكاتور والأسطورة ، ليقوم بما هو أكثر من الرصد الفوتوغرافى ، ليقوم بما يرتفع إلى مستوى التنبؤ. لهذا فإن الحكيم لايستخدم الرمز بمعنى الكناية، وإنما هو يستخدمه بمعنى الرؤيا المشعة الكثيفة التى تعادل الواقع الخارجى معادلة فنية، معادلة تستلهم الواقع حقاً ولكنها تبعد به كثيراً عن أسوار العادى والمرئى والمألوف ، وتقترب به من أسرار « الكون الفنى » وما يتمتع به من خائص مستقلة نوعياً .

والمسرحية تكاد أن تكون ثلاثة أجزاء ، بالرغم من اشتمالها على ستة فصول . الجزء الأول يخص معنى الحرية عند براكسا ، والجزء الثانى يوضح هذا المعنى عند كل من هورونيموس وأبقراط وبلبروس ، والجزء الثالث يصور هذه القضية بالنسبة للشعب .

يفتتح أبقراط الجزء الأول عند منتصف الفصل الثانى حين يوجه الحديث لبراكسا قائلا « لقد طلبت أن تمنحى السلطان ، كى ترضى الناس أجمعين » وهى توافقه على أنها أذنت للناس كافة أن يقولوا مايشاءون ، ويفعلوا مايريدون ولكنها تدهش لظاهرة مفاجئة هى أن الأحزاب بدأت تظهر « بهذه الكثرة من كل جانب » . وبالتالى فإنها تتناقض بمفهومها هـذا للحرية المطلقة ، مع

مفهوم القائد هيرونيموس الذى أحس أن الحاكم ان يستطيع إشباع الرغبات المتعارضة ، وتلبية الاحتياجات المتباينة . إنه يدعو « حرية » براكسا بالفوضى ويدعو نفسه بالنظام الذى يقضى على الأحزاب جميعها من أجـــل « الوحدة الوطنية » . ويعتلى هيرونيموس عرش السلطة فيقول مطمئناً « الكل الآن كأنه واحد !.. والشعب كأنه فرد » . وهكذا يبدأ الجزء الثانى من المسرحية ، فإذا تساءل أبقراط الفيلسوف عمن يكون هـــذا الفرد الذى تتمثل فيه إرادة الأمة ، أجابه هيرونيموس « نعم ! .. هو أنا ، ولا شىء غيرى أنا ، ولا إرادة إلا إرادتى ، ولا يد إلا يدى وساعطى الشعب بهذه اليد أخـــلد المجد ! .. » ونفهم أن هذا المجد الذى يقصده القائد الحاكم هو المجد العسكرى فى انتصاره على أعداء الوطن ، إنه مجد « البطولة » . ويعلن أبقراط رأيه فى شجاعة وهو مغلول القدمين فى الزنزانة بأحد السجون ، أن الحرية كما فهمتها براكسا هى « الفوضى » وأنها كما فهمها هيرونيموس هى « الهمجية » . فما الحل إذن ؟ الحل هو ذلك الحكم « الجماعى » الذى يضم براكسا وأبقراط وهيرونيموس على مقعد واحد ، تمـــاماً كما كانت « المعيشة المشتركة » فى عودة الروح تضم الأسرة الواحدة فى مكان واحد . يقول أبقراط « نعم ، نحن الثلاثة ، وثلاثتنا معاً اسمنا المدنية .. هذا ماينبغى أن يكون . يجب أن يسير أحدنا إلى جانب الآخر ، دون أن يطغى أحدنا على الآخر . وينتهى الفصل الثالث دون أن يوافق هيرونيموس على هذا الحل ، إلى أن يطرق سمعه هدير الجيش المهزوم على أبواب المدينة .

ولست أشك لحظة فى أن هذه الفصول الثلاثة ، كان من الممكن أن يضمها فصل واحد ، لو أن الحكيم كان أكثر تركيزا وكثافة . ولقد تعرضت المسرحية فى هذه الفصول لهزال شديد فتفككت أوصالها ، وتثاقلت حركتها ، وتجمدت الشخصيات والأحداث والمواقف . ذلك أن التجربة الفنية

تناثرت على أفواه الشخصيات فى مناظرات لا فى حوار ، كما تنقلت بين الأحداث لا فى صراع ، كذلك تدرجت مع المواقف لا فى تطور . فليس شك أن الفنان أراد فى تلك الحقبة الهامة من تاريخنا أن يفرق لجماهيره بين الدعوات الفوضوية الغارقة فى أحلام مثالية عن الحرية ، وبين الدعوات الدكتاتورية الغارقة فى أحلام النازية والفاشية . ثم أراد أن يقدم بديلا موضوعيا لهذه الأزمة الطاحنة بين طرفى النقيض فى أن تحكم الشعب « جبهة وطنية » ـ لا حكومة ائتلافية ـ تمثل مختلف الاتجاهات المتصارعة . إلا أن الحكيم لم يمض بهذه الفكرة اللامعة فى خط سيرها إلى أمام ، فقد كان من الممكن أن تتطور هذه الجبهة إلى أن تصبح مضمونا اجتماعيا للحرية . ولكن الفنان ـ فى المستوى الدرامى للمسرحية ـ لم يربط بين الاتجاهات الثلاثة والأرض الاجتماعية التى يمثلونها . لهذا لم تتبلور الشخصيات بالرغم من نمطيتها فى تجسيدات درامية حية . وخلت الأحداث من حرارة الصراع والنبض ، وتخلت المواقف عما كان ينبغى لها أن تزخر به من دلالات . أى أن « الحلم الليبرالى » الذى يسيطر على مخيلة الحكيم فكريا ، هو الذى ساد على بنائه الفنى ، فلم تكن التيارات السياسية تأصيلا لتيارات اجتماعية واضحة ، وإنما بدت كأهواء تتصل بالمزاج الشخصى لامرأة ـ كغيرها من النساء ـ وليس هيرونيموس إلا دكتاتورا كغيره من القادة العسكريين الطغاة ، وليس الفيلسوف أبقراط إلا مفكراً يجيد التأمل كغيره من رجال الفلسفة . أى أن نمطية هذه الشخصيات لا علاقة لها بالقضية المطروحة للبحث . أبقراط « فيلسوف » حقا يجيد البحث عن الحل النموذجى بعقله الراجح . وهيرونيموس « قائد » حقا ، يجيد تنظيم الحكم تنظيما دكتاتوريا صارما . وبراكسا « إمرأة » حقا ، تمنح الجميع حريتهم عن طيب خاطر . جميعهم « نماذج » نمطية ، ولكنها لا تلخص أبعاد القضية التى يناقشها الفنان ، أو هى تلخص الأبعاد التى تمكن فقط من رؤيتها . وذلك هو التناقض الفنى الأكبر الذى تورط فيه الحكيم ،

التناقض بين النمط والرمز . فلعل هذه الأنماط التى تعرفنا عليها كانت تستطيع أن تعبر عن نفسها تعبيراً حراً لو أن الفنان لم يلصق بها «مشكلة الحكم »، لو أنه أتاح لها فرصة التعبير عن قضية ملائمة لبنيانها النفسى والذهنى والاجتماعى.. تماما كما كان الأمر عند أريستوفانيس فى « اجتماع النساء » . غير أن الحكيم شاء أن يطرح قضية مغايرة، أراد أن يوسع من دائرة التعبير الفنى للشخصيات، ولكن دون أن يوسع من التكوين الإنسانى لها ، حتى تستطيع أن تكون كفؤاً لما عبأه فى كيانها من مضامين .

لذلك قاربت المسرحية فى هذا الجزء من أن تكون « مناقشات » سياسية لا صراعا دراميا حول قضية الإنسان والنظام أو السلطة والحرية . مناقشات ربما تتفق مع المزاج النفسى لكل من براكسا وهيرونيموس وأبقراط ، ولكنها لا تربط بينهم وبين « المصادر » الأولى للصراع ، المصادر التى بدونها لا يتم هذا الصراع . على أن ما ريب فيه هو أن الفنان تمكن من أن يضع أيدينا بالرغم من الأخطاء الفنية الفادحة ، على هذه « الصورة » التى كانت تبدو لنا الأمور من خلالها . وحقا نحن لن نجد فى تاريخنا الحديث جماعات فوضوية ، كتلك التى عرفتها أوروبا فى القرن الماضى . وحقا نحن لن نجـد فى تاريخنا الحديث دكتاتوريات عسكرية كتلك التى عرفتها أوروبا فى هذا القرن . ولكن الحكيم فى واقع الأمر كان يقف بنا على أعتاب « الرؤيا » أو « النبوءة » كنذير لما يمكن أن يقع فى المستقبل فهو يدفعنا إلى رفض الحرية المطلقة ، ثم يدفعنا إلى رفض الدكتاتورية المستبدة ، وذلك لكى يخرج بنا إلى آفاق ذلك الحـل « المثالى » فى ذلك الحين ، وهو إقامة تحالف مكين بين مختلف الاتجاهات ، تحالف يدرأ العدوان الخارجى ، ويقينا من الطغيان الداخلى فى آن . وهو حل مثالى ، لأنه لا ينبع من أرض الواقـع الحى الذى كان يمور بتناقضات مختلفة عما تصوره الحكيم آنذاك . ولكن يبقى له مع ذلك وقفته إلى جانب الحرية ، وإلى جانب

الجماعة ، مهما صدرت هذ الوقفة عن أضغاث الحلم الكبير الى العظيم .

ويبدأ الجزء الثانى من المسرحية ، بما يمكن تسميته بالحبكة الدرامية فى البناء الـكلاسيكى . ذلك أن هزيمة الجيش خارج البلاد وضعت هيرونيموس فى مأزق شديد الحرج . وقد أنـكرت عليه براكسا أن يقضى على نفسه بالانتحـــار . وتتفتق أذهانهم عن فـكرة جديدة هى أن يفرضوا على الوطن ملـكا «مغفلاً» يحكمون من وراء ظهره . ويقع اختيارهم على « بابروس » زوج براكسا الذى ضرب أرقاماً قياسية فى الغفلة عن زوجته العاشقة « ذلك الذى يلزمنا ، يجب أن يكون فى قبضتنا ، وتحت تأثيرنا ، لا يبرم شيئاً إلاَّ بوحينا ، ولا يقدم على قرار إلاَّ برأينا وإرادتنا دون أن نظهر مع ذلك أمام الناس ، أو تـكون لنا صفة رسمية بادية للشعب» . ويعتلى بابروس عرش السلطة ، وتزول غشاوة الغفلة عن عينيه فيعلم ما كان من أمر زوجته مع القائد هيرونيموس عن طريق كاتمة سرِّها . وإذن فلا بأس من السلب والنهب من جديد ، ولا بأس من القبض على الثالوث الحاكم من الخلف ، ويقول السجان لهيرونيموس « نعم . هذا عمل الملك بابروس الآن ، هو وحاشيته وأعوانهم والمقربون اليهم . الـكل يسرق من مال الدولة والشعب يسرق بعضه بعضاً والثراء من أى طريق هو هدف الجميع » . لقد فسد القـــادة ، أفسدتهم الرشوة ، وما من أحد يسمع الآن إلاَّ رنين الذهب . الدولة تسير بمفردها ، كل ما فيها نهب لمن يستطيع أن يسبق غيره إلى نهبها ، ويتساءل هيرونيموس :

« هيرونيموس : يا للعجب !. أما من أحد مسئول الآن عن سلامة الدولة ؟

السجان : من يكون ؟ أهو بابروس ؟ وكلنا يعرفه ؟ غارقاً فى عبثه ولهوه وحماقاته،أم أفراد الحاشية اللصوص؟أم قادة الشعب المرتشون؟أم

الشعب الذى ركن إلى الاهتمام بسفاسف الأمور ، وسخافات الملاهى العامة التى يشغلونه بها من حين إلى حين »

ما أصدق هذه الكلمات على ما كانت عليه مصر بعد إبرام معاهدة التهادن وبداية الحرب العالمية الثانية ؟ ما أصدقها من حيث أنها كانت بناء آيلاً للسقوط والإنهيار ، ولكن ما أقساها على شعب آمن الحكيم يوما بأنه لا ينام . بل إن خاتمة هذه المسرحية نفسها نفت هذه الحقيقة فى تكوين الشعب المصرى . ولعل الخاتمة هى أروع مشاهد هذه المسرحية ، فهى من حيث الشكل « محاكمة » يجريها الوزير كريميس لبراكسا وهيرونيموس وأبقراط ، ومن حيث المضمون هى « همزة الوصل » بين الأنماط والرمز ، هى الربط الحى العميق بين الشخصيات والأحداث والمواقف ، وما تدل عليه فى الواقع الاجتماعى المحيط بها . ولقد تجلت مهارة الحكيم الفنية حين جعل كريميس وهيرونيموس يتفقان على أن الشعب وحده هو « المخدوع » بالرغم من اختلافهما على من الذى خدعه ، وبالرغم من أن الخديعة — موضوع المحاكمة — هى خديعة بلبروس فى زوجته براكسا . كما تجلت أعماق الحكيم الفكرية حين تنبهت إلى لسان كريميس وهو يدين براكسا لأنها منحت الشعب « حرياته فى تقديم مطالب يناقض بعضها بعضاً ، ومنح وعود يصادم بعضها البعض » . وتنتهى المسرحية بكلمات واضحة مباشرة للفيلسوف أبقراط الذى لم يكن سوى اللسان الناطق باسم توفيق الحكيم :

* « إنى ما لمحت الشعب يوماً يسير فى طريق من هذه الطرق ، ولكنى رأيت أشخاصاً يتكلمون عنه ، ألا تستطيع أيها الشعب أن تمشى فى طريق من الطرق بنفسك ؟ »

* « أريد أن أقول : أحكم أنت ! . لا طائفة منك لمصلحة طائفة ، ولا طبقة لمصلحة طبقة ، ولا فرد لمصلحة جماعة ، ولا جماعة لمصلحة فرد »

* « وقد يأتى حكمكم بالأعاجيب ، وقد لا يأتى بشىء جديد . إن الحكم ليس سهلاً ، إنه أعقد مشكلة . جربوا على كل حال . فلنجرب هذا أيضاً . قد لا تحلون مشكلة الحكم نهائياً، لكن يكفى هنا أن الحكم فى أيدى أصحابه، يكفى انكم تفعلون بأنفسكم ما تريدون لا أن تتركوا غيركم يصنع بكم ما يريد »

* « لم أعد فيلسوفاً . إنى فى صميم المعمعة ! »

* « إنى لم أعد أفكر . إنى أعمل . ما أعجب العمل ! . حتى ولو بغير تفكير ! . (صائحاً) إلى القصر ! فليحى الشعب »

ويسدل الستار ، والشعب يصيح هادراً وهو يتحرك « إلى القصر ! . . فليحى الشعب ! » . وهكذا جرب توفيق الحكيم حل التناقضات بين الفكر والعمل فى مرحلة باكرة ، جربها فى « مشكلة الحكم » فبرهن على أن علاقة الإنسان بالنظام هى المرادف الحرفى لعلاقة السلطة بالحرية . وأن علاقة الإنسان بالنظام هى علاقة عضوية لا مفر من قبولها كما يقبل الإنسان تكوينه العضوى. ولكنها أيضاً علاقة حرة لا بد للإنسان أن يتحرك ويتجاوزها كما تتحرك أعضاءه وتحقق له ما هو أبعد منها . وهو مفهوم ليبرالى مستمد من المدرسة الإنجليزية فى التفكير الديمقراطى ، بل ربما كان « سبنسر » على وجه التحديد هو الأب الشرعى لهذه النظرة « العضوية » للحكم . فالحكيم لم يتأثر قط بمفاهيم المدرسة الفرنسية فى هذا الصدد، كما لم يتأثر بفليسوف انجليزى آخر كجون ستيوارت ميل ، ولا بمفهوم طوباوى آخر نجده عند تولستوى فى كتابه الصغير « السلطة والحرية » .

ولكن الحكيم لا يتأثر بسبنسر تأثيرا آليا ، لأن تجربته الأصيلة فى أرض مصر ، كانت تمده دائما برؤيا أكثر رحابة وعمقا ، وبالتالى أكثر تقدماً . فبعد عشرين عاما من صدور الطبعة الأولى من « براكسا » كتب

الحكيم مسرحيته الهامة الثانية التى ناقشت نفس القضية ، ولكن فى ظروف جديدة . تلك هى « السلطان الحائر » التى تعد فى رأيى من أعظم أعمال الحكيم الدرامية .

*　*　*

ولقد كانت العشرون عاما التى تفصل بين « براكسا » و « السلطان الحائر » بمثابة المرحلة الحاسمة فى تاريخ مصر الحديث ، حيث تطور مجتمعنا تطوراً جذريا من الحكم الاستعمارى المتحالف مع الإقطاع ورأس المال ، إلى حكم وطنى ثورى يتجه عبر طريقه الخاص نحو الإشتراكية . لهذا يستأنف الفنان حواره مع « نظام الحكم » فى مستوى جديد يختلف كيفيا عن المستوى الذى ظهرت فيه « براكسا » . وأشد ما يدهش الباحث حين يقارن بين مفهوم «مشكلة الحكم » عند الحكيم ،ومفهومها عند جيل لاحق ويعد يوسف إدريس أحد أبنائه. فى مسرحية «الفرافير » يتناول الكاتب هذه المشكلة من زاويتين : الأولى هى الزاوية الإنسانية العامة التى تجرد القضية فى معادلة تقول بأن مشكلة نظام الحكم فى أى زمان ومكان تنبع من طبيعته الخاصة سواء كان هذا الحكم عبوديا أو إقطاعيا أو رأسماليا أو اشتراكيا أو شيوعيا . أى أن مجرد أن يكون هناك « نظام » فإنما يعنى ذلك « شيئاً ما » ضد الإنسان وحريته . وحقا هو يطالب فى نهاية المسرحية بألا نتوقف عن محاولة البحث عن حل . ولكن هذه العبارة « البحث عن حل » تأتى فى إطار الدائرة الجبرية التى يتحتم على الفرفور أن يظل مرتبطا داخلها بسيده . وقد استلهم قوانين العلم فى التدليل على هذه الحتمية التى تشبه كثيرا القدر اليونانى القديم .

والزاوية الثانية ، هى أن يوسف إدريس ارتاد الطريق إلى نقد الجزئيات السلبية التى تشكل حياتنا اليومية فى المجتمع الحديث . أقول ارتاده ، لأننا سنقتبع خطوات سعد الدين وهبه فى « سكة السلامة » و « بير السلم » ونلاحظ

يكن قط عصر طغيان وموت ، أو عصر انبعاث وحياة فحسب ، بل كان عصراً مزدوجاً يحمل فى طياته العصرين معاً . ومن هنا كان تفكير الحكيم فى مأساة الزمن تفكيراً اجتماعياً نابعاً من ظروف المجتمع المصرى حينذاك ، وليس تفكيراً ميتافيزيقيا نابعاً من الفلسفات الغربية المعاصرة . ونحن نستطيع أن نكتشف هذا الفرق بين التفكير الفنى عند الحكيم ، وبين هذا التفكير عند الغرب إذا عقدنا المقارنة بين « أهل الكهف » و« سكان الكهف » المسرحية التى كتبها وليم ساروريان[1] .

والكهف عند ساروريان هو مسرح قديم لجأ إليه ثلاثة ممثلين قدامى يعيشون بين جدرانه فى معزل عن الناس . يتوهم أحدهم أنه ما يزال ملكاً كما كان دوره فى الماضى على خشبة المسرح ، ويتوهم الآخر أنه دوق ؛ أما الشخصية الثالثة فهى لسيدة تتوهم هى الأخرى أنها الملكة . ونحن لا نعرف عنهم شيئاً حتى تحتمى بهم إحدى الفتيات فى خوف وذعر من شىء لا ندريه . وهم يقبلونها بعد تردد وبعد أن تؤدى دوراً تمثيلياً يؤكد أنها من أهل المسرح ، فهم يرفضون أن يكون بينهم « غريب » عن التمثيل وحياة المسرح . وعندما يلاحظ « الملك » سمات الذعر على وجه الفتاة يقول لها فى رفق : لا تخافى منى ، فإننى لم أر طول اليوم سوى عيون تخافنى . وقد أذلتنى هذه القسوة مرة أخرى أعمق من ذى قبل . فى الأيام الغابرة كنت أغطى هذا الوجه بالدهون البيضاء والحمراء . قناع المهرج . لكن هذا الوجه هو القناع ، أما الآخر فهو الحقيقى . والفتاة لا ترد على الملك ، وإنما هى تختزن الإجابة إلى نهاية الفصل الأول حين تقول للدوق فى حب « منذ الدقيقة الأولى التى رأيتك فيها ، حين خرجت من مخبئى متوقعة أن أرى العالم كله حطاماً ، والحياة نفسها تلفظ أنفاسها الأخيرة ، فوجدتك أنت

(١) راجع الترجمة الكاملة لهذه المسرحية فى مجلة الشهر ١٩٦٠ العددين ٢٦ ، ٢٧ نوفمبر وديسمبر لنور الدين مصطفى .

قد صدرت قبل أن يكتب يوسف إدريس مسرحيته ، فما أبعد الشقه — مرة أخرى — بين المسرحيتين .

وتعتمد مسرحية الحكيم على ما يشبه الأسطورة التى يتخذ لها ديكوراً تاريخياً من عصر المماليك (وسنتتبع هذا الديكور فيما بعد عند الشرقاوى ورشاد رشدى والفريد فرج فنلاحظ كيف تتباين المناهج الفكرية والفنية بالرغم من إسقاطها رمزاً محدداً على واقع معاصر) . والأسطورة تقول بأن نخاساً تلفظ بكلمات بين الناس عدّها رجال السلطان تعريضاً به ، فأمر الوزير بإعدامه عند الفجر . ولكن المحكوم عليه يتقدم بمظلمة إلى السلطان يشكو إليه هذه الوشاية. وتحول بعض الظروف دون شنقه عند الفجر فيظفر بمجىء السلطان والوزير وقاضى القضاة . وبوصولهم تثور مشكلة جديدة لم تخطر مطلقاً على البال ، إذ يكتشف السلطان أن ما تهامس به الناس حول عدم تمتعه بحق « العتق » من السلطان السابق ، ليس أمرا مكذوبا . فقد حدث أن «اشترى» السلطان السابق ولداً ذكيا أخذ فى تربيته وإعداده للقيام بشئون السلطنه بعد وفاته ، أى أنه أخذ فى تأهيله لأن يكون خلفه على عرش السلطان . ولكن حدث أن مات السلطان القديم دون أن يحرر للسلطان الجديد حق العتق . ويقضى القانون بأن يستولى بيت المال على إرث السلطان السابق . ولا بد إذن من بيع السلطان الحالى — ووفقا لأحكام القانون يجب أن يتم البيع فى مزاد علنى — ليسترد بيت المال حقه . ويجوز بعدئذ للمواطن الذى يرسو عليه المزاد أن يعتق السلطان فيعود إلى عرش الحكم مرة أخرى . إلاّ أن الوزير كان يرى أسلوبا مختلفاً لحسم هذه القصة ، هو «السيف »، فماذا لو قتل النخاس الذى باح بهذا السر ، وأعلن فى المدينة أنها شائعة مكذوبة جزاؤها القتل ؟ ولم يمتعجب للوزير أحد ، ويدور بين الجميع هذا الحوار :

«القاضي: هناك شخص سوف يكذّب ذلك ..

الوزير : من هو ؟ . .

القاضي : أنا

السلطان : أنت ؟ .

القاضي : نعم .. أنا يا مولاى .. إنى لا أستطيع أن أشترك فى هذه المؤامرة !

الوزير : إنها ليست مؤامرة .. إنها خطة لإنقاذ الموقف . .

القاضي : إنها مؤامرة ضد القانون الذى أمثله .

السلطان : القانون ! ؟

القاضي : نعم أيها السلطان . . القانون . . أنت فى نظر الشرع لست سوى عبد رقيق .. والعبد الرقيق يعتبر ـ قانونا وشرعا ـ شيئًا من الأشياء ومتاعاً من الأمتعة . . »

ثم يوجه قاضى القضاه حديثه إلى السلطان قائلا « .. والآن ، فما عليك يامولاى سوى الاختيار : بين السيف الذى يفرضك ولـكن يعرضك ، وبين القانون الذى يتحداك والـكنه يحميك » .

ويفاجأ الجميع بقبول السلطان : للقانون ! نعم ، مهما حدث فسوف يقال إن السلطان ارتضى القانون بدلا من السيف ، والعدالة بدلا من الدماء. وهكذا يباع السلطان فى مزاد علنى أمام جميع المواطنـين فيرسو المزاد على غانية يؤم مخدعها ـ فيما يقال ـ أعيان المدينة وسراتها . ويشترط قاضى القضاة قبل المبيع أن « يفدى » المشترى سلطانه بالتنازل عن ثمنه مقابل عتقه وتحريره فيعود سلطانا كما كان. وترتضى المرأة هذا الشرط ، على أن يتم توقيع الحجة عند الفجر . أى بعد أن يقضى السلطان فى بيتها ليلة كاملة. ولا تبيت المدينـة هذه الليلة فتظل ساهرة حتى تطمئن على سلطانها الذى أرغمته الظروف أن يقبل هذا الهوان . ويحاول الوزير بالاتفاق مع قاضى

القضاة على تزييف موعد الفجر ، ويطالبون من المؤذن أن يعتلى مئذنة المسجد فى منتصف الليل مؤذنا للفجر . ويكتشف السلطان فى هذه الأثناء وجهاً خافياً عن الجميع لهذه « الغانية » فهى ليست تاجرة للرقيق الأبيض كما يتصور الجميع . وإنما هى قد أحبت الشعر والطرب منذ نعومة أظفارها وهى بعد جارية صغيرة فى بيت أحد الموسرين . وحين تزوجها الرجل بعد ذلك حجبها عن مجالسه الخاصة التى كانت تحضرها لتسمع الشعراء والمغنين . وكانت تقف وراء ستار لتستمتع عن البعد بهذا الفن الجميل . ثم حدث أن مات زوجها ، فلم تبطل عادتها وظلت تدعو أصدقاءه للولائم التى يتخللها الشعر والطرب . ولما كانت مواردها لا تستطيع الوفاء بتكاليف هذه السهرات لم تمانع فى قبول ما يدفع به إليها أصدقاء زوجها الراحل من هدايا . وظلت فى بادىء الأمر ترقب الحفل من وراء ستار . ولكن ألسنة الناس لم تصدق حسن مسلكها فنهشت عرضها البرىء نهشاً . ومن ثم أرادت أن تحقق ذاتها وحريتها فأسفرت عن وجهها وخرجت إلى الرجال طاهرة الذيل شريفة المقصد . ولم تعبأ بما يتقول به عليها من يرونها من الخارج . وهى لم تجرؤ على التقدم إلى شراء السلطان إلا لتتعرف عن قرب على هذا الإنسان الغريب الذى ارتضى القانون بدلا من السيف . وهكذا دفعت بكل ما تملك لتربح المزاد ، ومعه هذه الليلة. إلا أنها فوجئت مع السلطان بأذان المؤذن يخترق عنان السماء وما يزال الليل جاثما بصدره العريض . لذلك خرج السلطان من منزلها فى دهشة بالغة من الأمر . ويدخل القاضى فى حوار لفظى مع المرأة ليقنعها بأنها التزمت بتوقيع حجة العتق حين يدوى صوت المؤذن. ولم ينص الشرط أن يكون الفجر قد بزغ بالفعل أم لا . ويقف السلطان إلى جانب المرأة ، ويقف الوزير إلى جانب قاضى القضاة . ويدرك السلطان

أن ما يعنى القاضى هو « حرفية » القانون لا روحه ، ولذلك فهو على استعداد لأن يزيف الحقيقة مادامت تحت قدميه أرض صلبة من نصوص القانون . ويدرك أن الوزير على استعداد مماثل لإنهاء الموضوع بأية صورة من الصور، فالسيف يخرج من الغمد فى أقل من غمض البصر ، والزيف مرهون ببلاغة القاضى وآذان المؤذن . ويدرك أيضاً أن المرأة على حق إذا تمسكت بموقفها ولم تفرط فيما استحوذت عليه . وأنه مادام قد اختار القانون موقفاً إيجابيا فى حياته فلابد من أن يختار موقفه إلى جانب هذه المرأة . غير أن المرأة تفاجىء الجميع وتقبل التوقيع على حجة العتق ، وتحرر السلطان من كونه عبداً رقيقاً. ويمضى السلطان فى الموكب الشعبى الحافل ، ولكنه لا ينسى أن ينظر إلى المرأة الدامعة العينين قائلا « وداعاً.. أيتها السيدة الفاضلة » .

قلت إن « السلطان الحائر » من أعظم أعمال الحكيم الدرامية . وأفسر هذا القول الآن بأن الفنان تمكن من أن يصيب هدفه مباشرة دون اللجوء إلى الثوب الفضفاض الذى عرفناه فى « براكسا » . هنا نجد عملا شديد التركيز يعتمد على شخصيات لا تتعارض نمطيتها مع مدلولاتها ، كما يعتمد على أحداث لا تتناقض حركتها مع جوهر الصراع الكامن فى الدراما ، وكذلك يعتمد على مواقف واضحة محددة تتطور ديناميا من خلال التشابك المعقد لمختلف جزئيات الظاهرة.

فالحق أن الفصول الثلاثة التى تتكون منها المسرحية تكاد تكون مفصّلة تفصيلا على الحجم الطبيعى للشخصيات والأحداث والمواقف . وكلها تصب فى مجرى واحد هو علاقة السلطة بحرية الفرد والمجموع ، أو علاقة الإنسان بالنظام . والحدث البسيط الذى بدأت به ـ أن يكون النخاس قد

تلفظ بشيء معاد للسلطان — هو في ذاته حدث درامي ، أرقى بكثير من ذلك الحدث الذي تبدأ به مسرحية مثل « شمس النهار » . هو حدث ذو دلالة يبني عليها الفنان مسرحيته كلها . وإذا كان الجلاد والنخاس والمؤذن والخمار والإسكافي من الشخصيات المجردة التي يمكن اعتبارها بمثابة الديكور الانساني والأضواء والظلال — وكلها تشارك في خلق الجو العام للمسرحية — إلا أن هناك الوزير وقاضي القضاة والسلطان والغانية . وهي شخصيات درامية كاملة لا تتخلى عن تكوينها الإنساني الحي أمام المشكلة « الذهنية » الماثلة . لأن المشكلة في صميمها ليست بمعزل عن إنسانية التجربة التي جسدها الفنان. والتجربة بدأت منذ أن التقط الخيط من النخاس المحكوم عليه ليقيم الفصل الثاني على هذا الأساس المتين : إن السلطان ليس إلا عبداً رقيقاً ولا بد من بيعه في مزاد علني ليحصل بيت المال على حقه من إرث السلطان الراحل . هـذا هو القانون. وهناك طريق آخر ميسور ، هو طريق الدم ، فالسيف لغة سريعة المفعول في أن تصيب بقية الألسنة بالخرس . ولقد كان « اختيار » السلطان لجانب القانون دون جانب السيف ، ذروة درامية ناضجة التكوين . وليس الجزء الأخير إلا تأكيداً ملحاً على هذا الاختيار ، فهو يرفض أن ينال بالسيف من المرأة ما لم يرتض أن يناله من النخاس ، وهو يرفض ألاعيب قاضي القضاة ، كما يرفض للموافقة على صورة الغانية الشائعة بين الناس . لذلك كان الحكيم موفقاً غاية التوفيق في « بناء » هذه المسرحية على نحو كلاسيكي رحيب ، ينفلت قليلا أو كثيراً من قيود كل من الكوميديا والتراجيديا ، لا ليصنع مزيجاً مركبا منهما وإنما ليصنع شيئا جديدا على مسرحنا المعاصر .

وتوفيق الحكيم كان فنانا معاصراً غاية المعاصرة في هذه المسرحية . إنه ينفذ بحساسية عميقة إلى جوهر ما تعانيه العلاقة بين الإنسان والنظام في مجتمعنا . ويعي أن ثمة مشكلات متراكمة من الماضي « السلطان القديم » قد ورثها النظام الجديد

مع صعاب الحاضر المتجددة بتجدد الحياة . غير أن الحل الثورى النموذجى لهذه المشكلات ،هو المزيد من الديموقراطية بجناحيها : الدستور والقانون . سوف تجلب الديمقراطية العديد من العقبات ، وسوف تجد من يستسهل السيف على القانون ولكن يبقى شىء واحد،هام وخطير . يبقى أن شعبية الحاكم لن تتأكد إلا بتعميق التجربة الديمقراطية ، وأن شرعيته لن تتدعم إلا بمقدار تمسكه بهذا المبدأ . ويبقى أخيراً أن الطريق الديموقراطى السلمى هو الذى يكشف لنا عن إنسانية الإنسان ، كما اكتشف السلطان حقيقة الغانية الفاضلة .

وهكذا يرافق الفنان خطانا يوماً بعد يوم لا يتخلف بنا إلى الوراء لحظة واحدة، بل يقفز بنا إلى الأمام لنرى بعينيه ما قد تحجبه الظروف عن الأبصار . وهو قد يبالغ فى هذه الجزئية أو تلك ، لمجرد أن نضع أيدينا على الداء قبل أن يستشرى . ولكن الرؤيا ككل تبقى مع ذلك صادقة أبلغ الصدق وأروعه ، مهما تبدت لنا النتائج القريبة أحياناً، على درجة من السواد. علينا فقط ألا نبالغ نحن فنظن أن القتامة هى المبالغة . وإنما هى جزئية أو أخرى يركز عليها الحكيم بشكل واضح ، يركز لدرجة القسوة ، ولكنه تركيز بعيد عن أن يصيب الرؤيا كلها بالخلل .

* * *

ولننظر فى ثالث أعماله التى ناقشت هذا المحور فى أحدث مراحله .وهو فصل تمثيلى نشره الحكيم فى « الأهرام » تحت عنوان « الصرصار ملكا » كمسرحية من فصل واحد . ثم عاد فنشره بين دفتى كتاب كفصل أول من ثلاثة فصول هى « الصرصار ملكا » و « كفاح الصرصار » و « مصير الصرصار » . وبينما يكاد الفصل الثانى والثالث أن يصوغا عملا واحداً متكاملا ، ينفرد الفصل الأول« الصرصار ملكا» باستقلال ذاتى يجعل من مناقشته على حده أمراً ممكنا .

و « الصرصار ملكا » ليست شيئاً شبيهاً بكليلة ودمنة بالرغم من أن شخصياتها كائنات غير آدمية . ذلك أن « لا آدمية » الشخصيات هنا ، ليست مجرد قناع يخفى النزعة التعليمية التى نعرفها فى « كليلة ودمنة » وإنما هى أحد العناصر الفنية فى الدراما التى تجعل منها رمزاً موحدا . والصراصير فى هذا الفصل التمثيلى خمسة ، لكل منهم « وظيفة معينة » . أحدهم هو الملك ، فالملكة ، ثم الوزير والكاهن والعالم . والمشكلة التى وضعها الحكيم فى المقدمة لتحريك الدراما ، هى مشكلة « النمل » التى تهدد مملكة الصراصير كلما انقلب أو سقط صرصار على ظهره تحول إلى فريسة طيعة للنمل . وتثور القضية أولا فى الحيز الملكى ، إذ تثور الملكة على زوجها الملك لأنه لم يستطع خلال فترة حكمه أن يقضى على هذه المشكلة القضاء التام .

« الملك : تريدين حلا فى يوم وليلة لمشكلة قديمة قدم الأزل ؟

الملكة : أسكت إذن ولا تفاخر بطول شواربك ! .

الملك : أرجوك ! .. لا تكلمى الملك بهذه اللهجة ! . .

الملكة : الملك ! .. أتساءل من الذى جعلك ملكا ؟!

الملك : أنا الذى جعلت نفسى » .

وكأن مشكلة النمل هى المحرك الأول للدراما حقاً ، ولكنها تكاد تختفى بعد ذلك ، أو تظهر كلما دعا الأمر لكى نكتشف خلال السياق الدرامى ما هو أبعد من مشكلة النمل ، نكتشف طبيعة الشخصيات والنوازع الحقيقية التى تحركهم . ونحن نعلم منذ البداية أن الملك هو الذى عين نفسه ، وما أشبه هذا المأزق بمقدمة « السلطان الحائر » حيث نجد سلطانا بغير حجة عتق لقد امتطى ملك الصراصير صهوة جواد الحكم ، لأنه رأى أن شواربه أطول من شوارب الآخرين . أما الكاهن فإن موهبته أنه يقول كلاماً بلا معنى ، وأما

الوزير فإن موهبته هى الاهتمام بعرض المشكلات المربكة ، والمجيء بالأخبار المزعجة . بقيت موهبة العالم وهى أن لديه معلومات غريبة عن أشياء لا وجود لها إلا فى رأسه .

وتظهر مشكلة النمل مرة أخـرى فى منتصف السياق الدرامى ، فتتحرك « المعضلة » من جديد ، إذ افترس النمل ابن الوزير على أثر سقوطه من فوق الحائط . حينئذ تتسع دائرة الحوار فلا تقتصر على الملك والملكة وحدهما ، بل يدخل إليها طرف ثالث هو الوزير . ومرة ثانية ينفجر الملك قائلا « لماذا يشاء حظى الأسود أن أطالب أنا دون كل من كان قبلى من الآباء والأجداد بمهمة البحث وحدى عن الحل ؟ ! » فإذا اتسعت الدائرة ودخل العالم طرفا رابعاً فيها ، سمعناه يعفى نفسه من مسئولية المشاركة بحجة أن « هذه مشكلة سياسية » بينما ترى الملـكة أن « الأمل معقود الآن على العلم » ويرى الوزير أن « المشكلة هى كيف نجمع هذه الصراصير » لأنه يريد « تعليم الصراصير السير فى طوابير ». والصراصير ـ كما قالت الملـكة ـ لا تجتمع بغير طعام. بل لا الصراصير ولا غير الصراصير كما قال العالم . ويأخذه الاندماج أكثر فأكثر ليستطرد « إنه من الوجهة العملية كل هذا تحصيل حاصل .. لأن اجتماع الصراصير حول الطعام لن يقدم ولن يؤخر .. لأنها ستأكل وتملأ بطونها، ثم ينصرف كل منها فى طريق » . وإذا اجتمع عدد من الصراصير فى مكان ، وكان وهج الضوء ساطعاً ، فسرعان ما تتحرك جبال ليس لها قمم ولا رؤوس فتسحق الصراصير سحقاً . وتتساءل الملـكة: « الملـكة : إذن لماذا لا تقع هذه الـكوارث إلا كلما تجمعنا ؟ .

العـالم : لا أدرى يامولاتى. كل ما يستطيعه العلم هو فقط تسجيل هذه الظواهر وربط ، العلاقة بينها، واستخلاص قانون علمى .

الملك : تريد إذن أن تقول أن خوفنا من هذه الـكوارث جعل جنسنا من قديم الأزل يخشى التجمع ؟

العـالم : بالضبط . ومن هنا نشأ فينا هذا الطبع . وهو سير كل واحد منا بمفرده في اتجاه مختلف . مجرد دفاع غريزي عن الحياة » .

وتمر وليمة « إبن الوزير الميت » يحمل النمل في موكب ينشد :

«لأن كلنا سواعد
أعضاء جسم واحد
ليس فينا حزين
وليس فينا وحيد
وليس فينا من يقول
لاشأن لي بالآخرين»

وتقترح المـلكة أن يهجم الصراصير المجتمعون الآن وهم الملك والوزير والـكاهن والعالم على موكب النمل لإنقاذ ابن الوزير . إلاَّ أن كلا منهم يعتذر بشيء يعفيه من هذه المهمة . فالملك يحكم ولا يقاتل ، والـكاهن يصلي ولا يحارب والعالم يبحث ولا يشاغب .

ومن جديد تشارك « مشكلة النمل » في صنع الخاتمة ، فالعالم يحرك الموجه الدرامية الأخيرة بأن يلفت النظر إلى أن هناك فرقاً خطيراً بين حياة الصراصير وحياة النمل : « إن النمل مثلاً كل ما يهمه هو الطعام ، أما نحن فيهمنا فوق ذلك المعرفة » وتبدأ رحلة المعرفة التي يصطحب فيها العالم مليكه إلى قمة جدار البانيو ليشاهد تلك البحيرة العجيبة « أرضية الحمام » التي يصيبها الجفاف أحياناً كثيرة . ولا يلبث العالم أن يهرول عائداً إلى زملائه مستنجداً بهم أن ينقذوا الملك فقد سقط في قاع البحيرة ، ولـكنها جافة ولم يمت بعد . ويصيب الجميع الذهول لأن الملك أمامهم يموت ولا يدرون كيف يتصرفون ، فإن أحداً منهم لا يستطيع النزول إلى البحيرة وإنقاذه . وتنتهي «الصرصار ملـكا» بحوار عنيف

بين العالم والكاهن ، فهذا الأخير يدعو إلى الصلاة والأول لا يؤمن بجدواها ويسدل الستار والجميع يرفع الأكف هاتفين « أيتها الآلهـــة . . أيتها الآلهة » .

وهكذا يغرس الحكيم رأسه فى معمعة « السياسة » كما أشار الصرصار العالم إلى ذلك صراحة ، ولكن دون أن ينال هذا العنصر من البناء الفنى . فقد أجرى الفنان عملية « تسوية » أو « تكافؤ » بين مختلف العناصر التى يتكون منها عالم الصراصير ، بحيث لا نجد بادرة واحدة يشذ بها أحد أجزاء المسرحية عن السياق العـام . أى أن الفنان لم يفرض رموزه من الخارج حسب فكرة تجريدية مسبقة . بل إنه من خلال التكوين التجريدى لعالم الصراصير أطلت رموزه جميعها فى سهولة ويسر . ومعنى ذلك أن الرمز كان يتولد تلقائياً من طبيعة الجو الذى أبدعه الكاتب ، من صاب العمل الفنى ، لا مقحماً عليه فى تعسف من أزرار المعادلات الخارجية .

وليست مشكلة النمل فى واقع الأمر سوى المثير الأولى للحركة الدرامية ، أما تلك البداية التى نتعرف فيها على ماهية الصراصير ، ثم كارثة ابن الوزير ، وأخيراً مأساة الملك ، فجميعها موجات درامية متتابعة تحلق فيما بينها إيقاعاً فنياً وفكرياً موحداً هو « البحث عن حل » . وهو ليس بحثاً يائساً عديم الجدوى كما هو الحال فى « الفرافير » ، وليس بحثاً يعتمد على الاختيار كما هو الحال فى « رحلة قطار » . ولكنه بحث ـ من جديد ـ عن طبيعة العلاقة بين السلطة والحرية أو الإنسان والنظام ، مهما كان الملك هو قمة هذا النظام . فلا ريب أن المعرفة أو التجربة التى دفعت به إلى قاع البحيرة ، هى الثمن . هل معنى ذلك أن الوعى والتجربة يحققان حرية الإنسان فى الارتباط بالسلطة والنظـام ، بل فى ارتباطه بالوجود الإنسانى نفسه ؟

إننى ألمح فى « الصرصار ملكا » وبقية « مصير صرصار » بوادر نقلة جديدة فى معالجة الحكيم لقضية الإنسان والحرية . ألمح بوادر التجريد وهو ينتقل من المستوى الجزئى المحسوس إلى المستوى الكلى الشامل . ألمح بوادر المعنى الجديد للسلطة والنظام ، المعنى الذى لا يقتصر على الإطار السياسى والاجتماعى ، وإنما يدخل فى رحاب قضية القضايا : قضية الوجود الإنسانى نفسه. إنها مرحلة جديدة تماماً لا علاقة لها بالمطلقات القديمة كالقدر والزمن والمكان والخلود . بل هى مرحلة يمتزج فيها النسبى بالمطلق ، والزمان بالمكان ، والحرية بالضرورة بحيث تمسى مشكلة « السلطة والنظام » عبارة تاريخية فى معجم قديم .

لن يتخلى الحكيم عن نبض المجتمع الذى يعيش فيه ، ولكنه سوف يستمع فى نبض هذا المجتمع إلى دقات قلب عصرنا .

الفصل الثانى عشر

العدل الاجتماعى بين السلام ومستقبل الانسان

محور أخير مزدوج تدور حوله مجموعة من مسرحيات الحكيم ،هو ذلك المحور الممتد من مشكلة الانسان مع النظام ، وهو ماندعوه بقضية العدل الإجتماعي بين السلام ومستقبل الانسان . وهي من القضايا « التطبيقية » عند الفنان الذي ناقش فكرة الموت والبعث في نظرية الخلود ، كما ناقش الوجه الآخر لهذه الفكرة ، وهو الوجه المتمثل في العقل والقلب خلال دورتهما بين الفكر والعمل . ثم بدأ الحكيم «يطبق» أفكاره النظرية على مشكلة السلطة والحرية كما رأينا في الفصل السابق ، وها هو ذا يعاود عملية التطبيق في هذه المشكلة التي نحن بصددها الآن ،مشكلة العدل والسلام كوجهين لعملة واحدة هي مستقبل الإنسان على هذه الأرض .

ويتميز الحكيم في مواجهته لهذه المشكلة فنيا ، أنه يبذل جهداً مضاعفاً في الإقتراب من المستوى الواقعي للمشكلة . كما يتميز بأنه كان مفكراً أميناً مع مقدماته النظرية التي تعرفنا عليها فيما سبق بالقسم الأول ، للدرجة التي

كانت فيها أمانته تصل به إلى التطابق الحرفى بين ما قاله بالأسلوب التقريرى المباشر فى الفكر السياسى والاجتماعى ؛ وما قاله بالأسلوب الفنى فى البناء المسرحى . وربما كانت هذه المطابقة الحرفية وتلك الأمانة الفكرية ، من العوامل التى هبطت بمستوى البناء المسرحى دراميا ، ولكن هذا لا ينفى عن الظاهرة صدقها وأصالتها ، مهما عانى هذا الصدق من غياب حرارة التعبير والتدفق .

هذا المحور الجديد ، كما قلنا ، محور مزدوج . ولعلنا نستشف من هذه الإزدواجية ، أن الفنان وضع يديه على ذلك الإرتباط الحى العميق بين العدالة الاجتماعية والسلام بين البشر . أى أنه استطاع بإدراك ثاقب أن يعى جوهر العلاقة شبه الحتمية بين أن يعيش الناس متساوين فى الحقوق والواجبات ، وأن يعيشوا فى سلام دائم فى وقت واحد .

وتتعدد أعمال الحكيم على كلا الجانبين تعدداً يجعل من الاختيار بينها أمراً صعباً . ولكنى سأعمد إلى المنهج التاريخى فى التقاط العلامات الفارقة التى تسم مرحلة ما بما يميزها عن مرحلة أخرى ، أو ما يؤكد الوشائج التى تربط بينها وبين بقية المراحل . وسوف أعمد أيضاً إلى التفرقة الشكلية المؤقتة بين الوجه الاجتماعى لقضية العدل ، وبين ما يعنيه السلام لمستقبل الإنسان .

فى جانب قضية العدل الاجتماعى ، أعتقد أن مسرحية « اللص » التى كتبها الحكيم عام ١٩٤٨ ومسرحية « الأيدى الناعمة » التى كتبها عام ١٩٥٤ ومسرحية « الصفقة » التى ظهرت عام ١٩٥٦ من أكثر مسرحياته دلالة على موقفه من هذه المشكلة ذات الحساسية الشديدة عند مختلف طبقات المجتمع ، الكادحة منها والمستغلة على السواء .

وتعلن بداية « اللص » عن جوهر المشكلة التى يعرض لها المؤلف . فبينما كانت « خيرية » تهم بدخول غرفتها بعد سهرة المساء خارج المنزل ، إذا بشاب يتسلق نافذة الغرفة ويفاجئها بأنه ليس لصاً وإنما هو إنسان تعيس الحظ تعرفه جيداً لو أنها تذكرت المصحف الصغير الذى اشترته منذ أيام . ونعلم من الحوار بينهما أن الشاب يعمل بائعاً فى مكتبة بحى الأزهر ، وأن صاحب المكتبة طرده من عمله حين أصر على ألا يزيف أو يسرق ، وحينئذ قرر أن يحصل على مبلغ مائة جنيه بأية وسيلة من الوسائل حتى يفتح مكتبة صغيرة كتلك التى كانت فى الماضى عند صاحب المكتبة الذى طرده اليوم . وأهدته قريحته إلى هذا الحى الأرستقراطى « الزمالك » وقادته غريزته إلى هذه الفيلا التى ما كان يعلم أنها منزل الفتاة الجميلة التى اشترت منه مصحفاً صغيراً منذ أيام . وتسأله الفتاة عما إذا كان البنك يستطيع إقراضه فيجيب « أنا لا أحب التعامل مع البنك . أتدرين لماذا ؟ لأنه لا يثق بى . إنه يقول لى : قبل أن تقترض منى أخبرنى أين رصيدك وأين ضامنك ؟ يجب أن أكون غنياً ليدفعوا لى .. ثراء يقرض ثراء .. تلك هى البنوك . خلقت لتمد الأغنياء .. أما بنك الفقراء فلم يخلق بعد » . على أن الفتى ليس وحده « المحاصر » بهذه المشكلة . فالمؤلف يضىء لنا زاوية أخرى هى الفتاة . فهى ليست ابنة الباشا الذى يدق بابها فى هذا الوقت المتأخر من الليل . وإنما هى ابنة زوجته التى تركها فى الدور العلوى ليراود ابنتها عن نفسها بشتى المغريات من جواهر ومال « هذا الباشا الذى يدخن سيجاره الكبير ويجلس فى ناديه ، وعلى النقود أن تصب فى حساباته الجارية فى البنوك دون أن يحفل كيف تنبعث ولا كيف صنعت فهو كما قد تعلم مساهم فى كل الشركات تقريبا . إنه من أولئك المدرجة أسماؤهم فى تلك القائمة الخاصة التى توزع فيما بينها أسهم كل شركة مضمونة الربح . قبل أن تعرض النفاية القليلة على الجمهور ذراً للرماد فى العيون » كما تقول خيرية وهى تصف هؤلاء الذين يأخذون المال من

لأعمال ، ويتركون للآخرين الأعمال بغير المال . هى تفاضل بين صاحب العمل الذى يشترى عرق الشاب بدراهم، وصاحب المال الذى يشترى العرض مهما كان الثمن . فليس أخطر — عند خيرية — من إنسان لا يدرك أن فى الحياة قيما أنفس من المال وأسمى. ويستجيب الشاب لهذا الجانب الأخلاقى من قضية العدل فيكمل الحديث قائلا إن الذهب ليس فقط نوعا من المعادن النفيسة ، ولكنه أيضاً نوع من المعادن السامة « قاتل لكثير من الفضائل الإنسانية » على أنه سرعان ما يتنبه إلى حقيقة الوضع البشع الذى يعيشه الآن فيستدرك قائلا « أنت فتاة غريرة تتغذين بالكلمات بينما الآخرون يتغذون على دمائنا » .

ومشكلة خيرية الحقيقية هى أنها لا تستطيع أن « تكشف » الباشا حتى لا يبادر بتطليق أمها فتجد نفسها وأمها فى الشارع . لهذا تتفق مع الشاب فى نفس الليلة على الزواج ، ولكن بعد أن تستأذن أمها فى اليوم التالى . لقد آنست فيه حلم أحلامها ، وسوف تحل بزواجها منه مشكلتهما معاً ، فسيعملان جنبا إلى جنب ، وتتخلص هى من مطاردة زوج أمها ، ويتخلص هو من شبح الفقر وصاحب المكتبة والمائة جنيه وتسلق النوافذ . ويخرج من غرفتها ، وما أن يهم بمغادرة الحديقة حتى يلحق به الباشا فجأة ويصيبه بعيار نارى . ويتوتر الموقف ويزداد حدة كلما غاب الطبيب فى جراحته التى استدعى لكى يقوم بها على عجل . وفى تلك الأثناء تهمس خيرية فى أذن الباشا أن يخفف من غلوائه قليلا لأنه ظلم «حامد» من حيث لا يدرى فهى قد أرادت أن ترتبط شرعياً بأى إنسان لييسر لها الارتباط الآخر بالباشا . ويصدق الباشا ما همست به له خيرية ويعدها بأن يعينه مديراً لإحدى شركاته وأن يتكفل هو بنفقات الزواج مادامت قد اقتنعت أخيراً بمودة الباشا وغرامه بها . وينفذ الباشا وعوده كلها، وإن لم تخل هذه الوعود من تعرجات والتواءات يخفيها الباشا عن الجميع وهى أنه نصب كمينا لا يخطئ .

الحساب لوحاول حامد أو خيرية أن يتهربا منه . هذا الكمين هو التوقيع على عشرات الشيكات المزورة التى تودى به إلى السجن لوأنه لم يرضخ ، هو أو زوجته ، لإرادة السيد المطاع . ويكتشف حامد هذه الأحبولة عن طريق المدير السابق « شاكر » الذى ضحت شقيقته بشرفها من أجل أن يبقى فى منصبه ، وعندما تحول عنها الباشا وجد نفسه فى الشارع مغلول اليد بعدد توقيعاته المزورة. ويطلب الباشا ذات يوم من حامد أن يستقل القطار إلى الإسكندرية لقضاء بعض المهام المتعلقة بالشركة . ثم يطلب من خيرية أن تستعد لاستقباله هذه الليلة ويؤكد لها أن زوجها يعرف كل شيء ولا يهمه سوى المال الذى يحصل عليه كما يريد بمايزوره من توقيعات. وتكاد خيرية أن تصدق هذا الكلام ، لولا أن تظهر أمها ، زوجها فى الوقت المناسب، حينئذاك يسقط فى يد الباشا ، الذى يهدد ويتوعد لولا أن رصاصة لم يحسب حسابها تخترق مكان القلب من صدره ، رصاصة أفرغها شاكر بكل مايعتمل فى كيانه المذبوح من ضراوة .

ولعله من المفيد أن نقول من واقع الأصل المخطوط بقلم توفيق الحكيم أن الرقابة عام ١٩٤٨ حذفت كثيراً من التعبيرات فى هذه المسرحية قبل تمثيلها على خشبة المسرح. وقد نشط القلم الأحمر للرقيب فى حذف كل حرف يمس الرأسماليين والرأسمالية ، بحيث أن المسرحية أصبحت عند التمثيل فى تصورى ، أشبه بفيلم بوليسى يقوم على المغامرات (وليس غريبا أن يقوم يوسف وهبى بدور البطولة حينذاك) . فلو أن « اللص » خلت من مضمونها الإجتماعى المتقدم ، لتحولت إلى قصة بوليسية ، غير مسلية فى بعض الأحيان . هذا يعنى أنها كانت على قدر كبير من التفكك والإثاره المفتعلة التى لم يخفف من وطأتها إلا ذلك الذى استطاع توفيق الحكيم أن يقوله فى ظل النظام الملكى. وهو أن الرأسمالية الكبيرة فى مصر بلغت من الإنهيار حدا يتجاوز أسوار الإقتصاد إلى عالم الأخلاق . وقد صاغ الفنان هذا الوجه للقضية فى مشهد يدور فيه هذا الحوار بين وفد من أنصار الفضيلة ، وبين الباشا :

« الوفد : أهلا بسعادة الباشا

الباشا : أنا فى غاية السرور بهذه الفرصة السعيدة .

الوفد : (بلسان كبير الأعضاء) بل نحن فى غاية السرور إذ شرفنا سعادة الباشا بقبوله الرياسة الفخرية لجمعية أنصار الفضيلة» .

هذا المشهد الذى اتخذ منه عبد الحميد جودة السحار بعد عشر سنوات نواة لروايته « الحصاد » يبين كيف أن الحكيم كان « معاصراً » بضميره الفنى لما يمور به المجتمع من أحداث، مهما كانت الأعمال الفنية المعبرة عن هذه الأحداث أعمالاً ضعيفة فى بنائها الدرامى، أو أعمالا غير قادرة على البقاء بعد تحقيق رسالتها الملحة والعاجلة . ولكن ستبقى لها قيمتها التاريخية التى تعلو بها على الأعمال التى يكتبها بعضهم الآن حول ما كان عليه مجتمع ما قبل الثورة. وما أيسر أن يحصى الناقد المسرحى على « اللص » العديد من المآخذ الفنية كالمفاجآت المفتعلة والمواقف المزيفة . غير أن ما هو أكثر أهمية أن يسجل المؤرخ بضمير مطمئن أن توفيق الحكيم فى نطاق الفكر البرجوازى ، كان فنانا متقدماً على نحو من الأنحاء . حقا هو لم ير مشكلة الكادحين فى مستواها الإجتماعى الشامل ، بل رآها من زاوية فردية أقرب إلى الشذوذ والاستثناء . وحقا هو عالجها بمنطق النظام القائم حينئذاك، فلم يحل مشكلة الفتى الكادح إلا بالأسلوب الرأسمالى ومع ذلك فإن هذه الرؤية البرجوازية الفردية فى ذاتها كانت كسبا إيجابيا إلى جانب التقدم .. مهما شاب هذا الكسب من ظلال الفهم الأخلاقى لقضية العدل الإجتماعى .

وبعد ست سنوات من ظهور « اللص » كان المجتمع المصرى قد أعلن بداية مرحلة جديدة من مراحل تطوره . وبالرغم من أن النظام الجديد قد اتخذ أولى خطواته فى طريق التخلص من الإستعمار والإقطاع ، إلا أن الرؤيا الفكرية المعاصرة للثورة ، لم تسرف فى المبالغة عندما توهمت حدود قدرتها

على التنبؤ عند المنجزات الفعلية للثورة . وهم حتى ذلك الحين ، لم تسكن منجزات العداء السافر للرأسمالية والرأسماليين . لذلك أقبلت مسرحية « الأيدى الناعمة » للحكيم عام ١٩٥٤ وكأنها « استراحة » البرجوازية بين أحضان الاستقرار .

وتتشابه بداية « الأيدى الناعمة » مع بداية « اللص » مشابهة قوية ، فهى تبدأ بشاب عاطل يتسكع على كورنيش النيل ، يصادفه أثناء تسكعه شاب آخر تبدو عليه سيماء العز والجاه . ويتبين لنا بعد قليل أن الشاب الأول هو الدكتور على حموده الذى حصل مؤخراً على درجة الدكتوراه من الجامعة فى فقه اللغة . وأن الشاب الآخر هو البرنس فريد الإقطاعى القديم الذى صودرت أملاكه حديثاً، ولم يبق له شىء بعد أن هجرته إبنتاه منذ وقت طويل إحداهما للزواج من عامل ميكانيكى والأخرى لمجرد الابتعاد عن حياته الصاخبة . ونعلم أن الأمير السابق أعلن فى الصحف عن رغبته فى تأجير قصره لمن يشاء بشرط ألا يدفع المستأجر شيئاً . وعندما يتم التعارف بين الدكتور على حموده والبرنس فريد وبقية أفراد الأسرة التى فاجأتهما على الكورنيش فى محاولة يائسة أن يعود معهم الأب ، يصبح من العسير أن يترك أيهما الآخر . لذلك يقبل الدكتور حموده أن يقيم مع الأمير السابق فى قصره الذى يبدو لنا من الداخل عدداً هائلا من الغرف المغلقة يكسوها تراب الهجران من كل جانب ، فالأمير يعيش وحيداً بعد وفاة زوجته . وسرعان ما يقبل أحد أولئك الذين يريدون استئجار القصر ونفهم أن شرط الإيجار المجانى يلزم المستأجر أن يعتبر الأمير قريباً له حتى لا تشك السلطات فى أنه ينفذ تعليماتها جيداً . وهى تقضى بالسماح له أن يقيم فى القصـــر ، وأن يقيم معه من يشاء بشرط ألا يستفيد من ذلك فائدة مادية . ويرفض القادم الأول شرط الأمير ولا يتم بينهما الاتفاق . ثم يصل بعد قليل رجل مسن وفتاة فى ريعان الصبا لا يظهر من ملبسهما وسلوكهما أنهما من أرباب

العز والجاه ؛ وإن اصطحبا معهما خادم صغير . ويتم الاتفاق هذه المرة إذ يقبل الحاج عبدالسلام شرط البرنس فريد ، وتقبل ابنته كريمة أن تنظف هذا القصر الكبير وأن تستضيف الأمير وصديقه فى غرفتين منفردتين .

ولا يمر وقت طويل حتى تتوثق عرى التفاهم بين كريمة والبرنس ، ولكننا نفاجأ ذات يوم بزيارة طارئة لابنتى البرنس برفقة زوج الكبرى . وكانت صغراهما قد تعرفت على الدكتور حموده فى المرة الأولى عند الكورنيش ، ولكنها فهمت خطأ أنه دكتور فى علم البحار والأسماك فراحت تنسج فى مخيلتها عدة مشاريع تقوم على الصيد . وما أن يواجه الجميع بعضهم البعض حتى نفاجأ بأن الحاج عبد السلام هو والد « سالم » زوج ميرفت إبنة الأمير الكبرى ، وأن كريمة هى شقيقته .وقد كان استئجار القصر مجرد «لعبة» حاكت خيوطها الأسرة لاقناع الأمير بأن يعيش معهم بعيداً عن الوحدة القاتلة .. خاصة وأن العامل الميكانيكى الذى كرهه فيما سبق لم يعد كذلك ، بل أصبح من أصحاب المصانع الناجحين. فقد اكتشف بئراً جديدة للبترول ،وساهم فى بعض الشركات الأخرى ولكن هذا لا يعنى أن سالم انتقل إلى « طبقة الأغنياء » فى نظر ميرفت التى تقول :

« مرفت : زوجى يابابا ..إنه ليس غنياً .. نحن لا نعيش حياة الأغنياء . . نحن نقطن فى فيللا صغيرة فى المعادى ، وليس لدينا غير خادم واحد .. وسيارتنا يقودها سالم بنفسه إنه يحيا حياة أى مهندس عادى فى المصنع . على الرغم من عشرات الآلاف التى يمتلكها .

سالم : إنى أمتلكها إسماً لا فعلا .. أقصد فى نظرى ، إن لى نظريتى الخاصة ، وربما كانت هى نظرية رجل الأعمال الحق .. وهى أن أموال المنتج الحقيقى ولو أنها بإسمه ، لكنها ملك الدولة .. إنه يضعها فى الأعمال

التى يديرها فى الظاهر لشخصه .. ولكنها فى الحقيقة لحياة مئات الأسر .. ولحياة العلم الصناعى والتطبيقى.. لحياة الإنتاج الشعبى وحياة النفع العام .

مرفت : هذا ما يقوله لى سالم دائما .. يقول إنه أجير .. ويجب أن يعيش كأجير .

سالم : بالضبط يامرفت... يعيش كأجير وينتج كمدير.. يعيش للأعمال لا للمال.. المال عنده محرك فى جهاز الانتاج العام ... لا ينبغى نزعه واللهو به فى الترف الخاص » .

ومانكاد مشكلة الأب الأرستقراطى أن تحل على الوجه الذى أرادته ابنتاه ، حتى تبدأ مشكلته العاطفية مع كريمة ، ومشكلة الدكتور حموده مع جيهان . فقد كان من أثر التجربة المشتركة التى عاشوها معاً ، أن تعلق قلب الأمير بشقيقة سالم ، كما تعلق قلب الدكتور بابنة الأمير . ولما كان « المتصرف الوحيد » فى هذا الجانب العاطفى هو سالم ،فقد توجه الجميع إليه ليرى ماذا يمكن أن تكون عليه الأمور فى المستقبل . فالبطالة التى يمارسها كلاهما تقف سدا ضخماً يحول بينهما الزواج . لهذا يشترط سالم عليهما أن يوافقا على العمل فيما يقترحه لهما من أعمال ، ويقول : « يجب أن يكون هناك عمل منتج للثروة ليكون هناك عمل منتج للذهن . . يجب أن تكون هناك أيد خشنة حتى يمكن أن توجد إلى جانبها الأيدى الناعمة » وتنتهى المسرحية بأن يعمل الدكتور حمودة مديراً لمكتبة شركة البترول ويتزوج جيهان، وأن يعمل الأمير السابق مديراً لمعرض السيارات ويتزوج كريمة .

وهكذا نصادف نفس المنهج الفكرى والتعبيرى الذى صادفناه فى المسرحية السابقة . غير أن مسرحية « اللص » تتميز بشجاعة المواجهة المعاصرة للمجتمع ، بينما نلاحظ أن المبالغات فى « الأيدى الناعمة » قد أوصلته إلى طريق مسدود

تجاوزته الثورة نفسها فيما يعد باجراءات التأميم. والمفروض أن الفنان، كالعراف، يسبق الاحداث بصدق بصيرته وقوة حدسه. فالحكيم يقدم كافة حلوله فى إطار النظام البرجوازى البديل للاقطاع، فقد أصبح الرأسمالى هو « حكيم الزمان » الذى يجد عنده الجميع حلا نموذجيا لمشكلاتهم الإقتصادية والعاطفية، وهى من هذه الزاوية تعد خطوة متخلفة عن الخطوة التى أقدم عليها الفنان فى «اللص». وإذا كانت « الأيدى الناعمة » و « اللص » بمثابة التعبير البرجوازى فى مجال الصناعة، فان « الصفقة » التى ظهرت عام ١٩٥٦ كانت بمثابة التعبير البرجوازى فى مجال الزراعة.

و«الصفقة» هى بضعة فدادين تمتلكها الشركة البلجيكية فى إحدى مناطق الريف المصرى ، وقد أعلنت عزمها على بيع هذه القطعة من الأرض للفلاحين بشرط أن يدفعوا ربع الثمن مقدماً على أن يقسط الباقى على أقساط. وقد أجمع الفلاحون فى المنطقة على ضرورة التعاون فى دفع الثمن، كل حسب قدرته على الدفع والملكية. وتبدأ المسرحية فى تلك اللحظة التى بدأ فيها المعلم شنودة صراف الناحية فى مراجعة كشف الأسماء التى دفعت نصيبها. ويتفرع بنا السياق إلى تفريعات ثانوية تؤدى بنا إلى التعاطف مع هذا القطاع الكادح من جماهير الشعب المصرى. فقد أجل عوضين وسعداوى زواج إبنة الأول « مبروكة » من ابن الثانى « محروس » بسبب الصفقة، وحاول تهامى سرقة جدته لنفس السبب. إلا أنه مايكاد حانوتى القرية ومرابيها أن يحل مشكلة نصيب تهامى فى الدفع حتى يفاجأ أهل القرية بحامد بك أبو راجيه وقد حضر مع وكيله عليش أفندى كما أنبأهم بذلك خميس أفندى ملاحظ مخازن الشركة. ويحاور أهل القرية بعضهم البعض ويتجادلون فيما إذا كان مقصد حامد بك هو منافستهم فى الحصول على الصفقة، وهو لابد فائز بها إذا أراد فالشركة سترحب به بغير شك لأنه لن يدفع

ربع الثمن ولن يقسط بل سيدفع المبلغ كاملا وعلى الفور . ويحتد بهم النقاش طويلا إلى أن يصلوا إلى اتفاق مؤداه أن « يخدعوا » حامد بك بزفة تقوده من المحطة إلى وسط البلد حيث يقدمون له مالذ وطاب ثم ينفحونه مبلغاً من المال هو مائة جنيه حتى يتنحى عن منافستهم ويترك لهم الصفقة . ويتم الترحيب بحامد بك فى حرارة وانفعال ، وهو مع وكيله ذاهلان عما يجرى حولهم حتى إذا تجرأ سعداوى وغمز البك بالورقه ذات الجنيهات المائة ، أعلن هذا دهشته البالغة مما يحدث . ويترجم الفلاحون دهشته بأنه يرفض المبلغ لقلته ، فيزيدون عليه خمسين جنيهاً أخرى ، غير العشرين التى تقاضاها الوكيل دون أن ينبس بحرف . ويظن البك ووكيله أن هذه المبالغ إنما من قبيل التكريم والحفاوة الزائدة ، ولكنهما يكتشفان الأمر بعد قليل فيرفضان المبلغ بادىء الأمر ، ثم ينتهى موضوع زيادة خمسين جنيها ، تفضل الحاج عبد الموجود بدفعها من جيبه تحت تهديد غامض من خميس أفندى الذى لاحظ عليه أنه يسافر فى أيام معينة إلى البندر بغير هدف واضح .

ويفاجئنا المؤلف مرة أخرى حين يتعقد الموقف بعد القبول ، فإذا بنا أمام حامد بك وهو يصر على أن يأخذ معه « مبروكه » إبنة عوضين لتعمل دادة للطفل الصغير فى القاهرة . ويبلغ به الإصرار حداً يضع معه الصفقة فى كفة ومبروكه فى الكفة الأخرى . وينقسم أهل البلدة انقساماً عنيفاً بين مستسلم ورافض إلى أن تحسم مبروكه أمرها بنفسها فتعلن موافقتها على السفر بشرط ألا يعلم بذلك « محروس » خطيبها . ويغادر البك القرية مشيعاً باللعنات .

وبعد يومين يحدث أمران على جانب من الأهمية ، فقد ماتت جدة تهامى التى حرمته من مالها فى حياتها بحجة أنها تدخر ما يكفى لتكفينها فى آخرتها . ويعلم تهامى من جارتهم « أم السعد » أن جدته أودعت كل مالها طرف الحاج عبد الموجود ،

ابتر أسفل الصفحة من أصل المصدر

ولكن عبد الموجود اختفى فجأة وذاب كفص الملح . حينئذ يشير خميس أفندى تلميحاً إلى أن ثمة سراً فى غيابه لن يقوله الآن . ويحضر الحاج عبد الموجود وينكر أنه أخذ شيئاً من جدة تهامى إلا مايكفى تكفينها ،فيهدده خميس أفندى بإفشاء السر فيتطال عليه مغروراً أن يصنع مايحلو له . هنا يبوح خميس أفندى بأن الحانوتى المرابى يسرق أكفان الموتى ويبيعها فى البندر قبل أن تبيت ليلتها على جثمان المتوفى ، ويتحداه تهامى أن يبرر سفره إلى البندر فور وفاة المرحومة جدته ، كما يتحداه أن يذهبا معاً إلى القبر ليتأكد من أن كفنها لم يسرق. ويتضح أن ثروة عبد الموجود ليست إلا من أكفان الموتى . وهكذا يعلن عبد الموجود أنه سيتكفل بمحزنة جدة تهامى وعشاء المعزين ، وأنه سيدفع مهر محروس ،ويجهز مبروكه ، ويتنازل عن كل قرش له فى ذمة أى فلاح بالقرية .

وتحضر مبروكة من القاهرة فى نفس الوقت لتختتم المسرحية بانتصارها على حامد بك وشكوك محروس معاً ، فقد علم محروس بالأمر وسافر إليها خفية ، ولكنها كانت بالمستشفى تعالج مما ألم بها من مرض مزيف أوهمت أهل البيت بأنها الكوليرا .فحاصرت قوات الصحة والشرطة منزل البك يومين أمضتهما فى مستشفى الحميات إلى أن تثبت براءتهامن المرض، وإلى أن تمكن أهل القرية من عقد الصفة مع الخواجا صاحب الشركه البلجيكية .

لعل هذه المسرحية من بين المسرحيات الثلاث هى أكثرها نضجاً من الناحية الفنية ، وأكثرها تقدماً من الناحية الفكرية . لم يتخلص الحكيم حقاً من البناء الدرامى المؤسس على المفاجآت ، ولكنه استطاع أن يوظف مفاجآت الصفقة فى صياغة الشخصيات والمواقف والأحداث . ولم يتخلص الحكيم حقاً من التفكير البرجوازى فى مشكلات الشعب ، ولكن هذا

[illegible] الفلاح يحقق بعض المكاسب التقدمية .

فلاريب أن تخلى الشركة الأجنبية عن الأرض هو رمز واضح إلى زوال الاستغلال الاستعمارى من مجتمع الثورة . ولاريب أيضاً أن الصراع بين الفلاحين وحامد بك هو رمز إلى تلك المعركة الضارية بين الفلاح والإقطاعى فى بلادنا ، وهى القضية التى ماتزال محتدمة إلى يومنا هذا ، بالرغم من كافة قوانين الإصلاح الزراعى . وإذا كان يضعف من قوة الإقناع الوجدانى فى هذه المسرحية ، أن بناءها قد شيدوفق مجموعة من المفاجآت ،فإن هذا لاينفى أنها كانت علامة فارقة فى تفكير الحكيم وفنه القريب من مشكلات الشعب. وربما كانت «الصفقة» هى آخر المسرحيات التى اقترب فيها الحكيم من المجتمع اقترابا حميما وتفصيليا ،فما كتبه بعد ذلك مثل «الطعام لكل فم» يبتعد بهيكلة التجريدى عن أن يكون صدى مسموعا لبعض ماتعانيه الطبقات الشعبية فى بلادنا .

على أن خيطاً هاماً يربط بين المسرحيات الثلاث « اللص، والأيدى الناعمة، والصفقة » هو ذلك التمجيد الحماسى لقيمة العمل فى ذاته . والحكيم لايمجد العمل كعلاقة اجتماعية ذات دور فى الإنتاج ، وإنما هو يمجده أغلب الظن كقيمة أخلاقية تستمد مثالها من الثورات الصناعية البرجوازية ، ولكنه على أى الأحوال يجعل من العمل قيمة إيجابية دافعة لحياتنا إلى الأمام . العمل عند الحكيم هو التجسيد الواقعى للعدل الإجتماعى ، أو بتعبير شائع هو « تكافؤ الفرص » بين جميع الأفراد . الرؤية الفردية الأخلاقية تقف بهذا الفنان عند حدود الأسوار البرجوازية للمجتمع، ولكنه على ضوء نظرته الاطلاقية التى تميل إلى التجريد والتعميم يحاول جاهداً أن يتجاوز هذه الأسوار .

* * *

الوجه الآخر لقضية العدل الإجتماعى ،هو قضية السلام ، حتى ينجلى أمامنا مستقبل الإنسان على هذه الأرض . وللحكيم ايضاً أعمال عديدة تناقش مشكلة

السلام ، ولكنى أختار من بينها ثلاثة أعمال هى « صلاة الملائكة » التى نشرها عام ١٩٤١ ضمن كتابه « سلطان الظلام » و « لعبة الموت » التى كتبها عام ١٩٥٧ و « أشواك السلام » التى ظهرت فى نفس العام .

فى «صلاة الملائكة» يهبط أحد الملائكة من السماء إلى الأرض، ويتمكن من حضور إحدى الاجتماعات الدائره بين قطبى النازية والفاشية — كما يوحى بذلك الفنان دون أن يصرح تماماً — ويحاول الملاك إقناع الطاغيتين بالعدول عن سياسة العدوان العنصرى ،إلا أن مصيره يكون المحاكمة العسكرية فالحكم بالإعدام « والمحكمة تأسف لعدم تشرفها بوضعك على الصليب . فالصلب ليس عقوبة مقرره فى قانون المحاكم العسكرية » .. وهى لقطة مشابهة لتلك التى قرأناها فى « الإخوه كرامازوف » عن إعادة صلب المسيح فيما لو جرؤ على العودة إلى الأرض مرة أخرى .

وفى « لعبة الموت » نلتقى بمؤرخ أصابه الاشعاع الذرى باصابة قاتلة ، وهو يود انفاق ما تبقى من عمره فى الإعداد لجريمة لا يدرى بها أحد ، حتى ولا صديقته الراقصة كليوباترا التى التقى بها فى أحد الفنادق « دعونى أصنع بأيامى الباقية ما أريد ..ولتكن إرادتى صورة مصغرة لإرادة هذا العصر الدامى ! » ، «إنكم لا تسمحون لفرد أن يلعب لعبة الموت ، ولكنكم تسمحون لدول بأسرها أن تلعبها » . . وهى قريبة الشبه من الفكرة التى طرحها الحكيم نفسه عام ١٩٥١ فى مشهد تمثيلى قصيرة أسماه « بين الحرب والسلام » وجعل من السياسة غادة جميلة متزوجة من الحرب ، وجعل من السلام عشيقاً يتغزل فيها . وينتهى الأمر بأن تغدر السياسة بعشيقها حين تغريه بالبقاء فى غرفتها ويفاجئها — كما خيل للسلام —زوجها الحرب فتدفع بحبيبها إلى دولاب ثيابها ويكاد الزوج أن يفتح الدولاب لولا حيلتها ومداعبتها التى حالت بينه وبين السلام ، ثم يخرج

العاشق الولهان من دولاب الملابس أصفر الوجه مضطرباً فى هلع ، وتنتهى العلاقة بينهما .

وهى فكرة رومانتكية خالصة ترى الشر قدراً ميتافيزيقيا معزولا عن الأرض الاجتماعية ، كما ترى الخير ملاكا سماويا ترفضه الأرض .

، وهو فى « أشواك السلام » يتساءل فى وضوح « العالم كله يريد السلام ! كل فرد فى كل شعب من شعوب الأرض لا ينشد غير الاستقرار والسلام ! لماذا لا يتم السلام إذن .. ما هى العوائق فى طريق السلام ؟ » وعلى لسان نفس الشخصية يردد مرة أخرى « كل الشعوب تريد السير فى الطريق إلى السلام . فلابد إذن أن تصل ، وهذا طبيعى ، والعكس هو غير الطبيعى .. أن تسير الشعوب فى هذا الطريق ولا تصل .. لماذا ؟ لماذا ؟ » ومرة ثالثة يضيف مؤكداً « أليس من العجب أن يسير الإنسان فى الفضاء نحو القمر ، ولا يسير على الأرض نحو السلام ؟ ! أيهما أصعب ؟ وأيهما أدعى إلى تفكيره الأول ؟ » ويجيب بصورة مباشرة وأخرى غير مباشرة أن أى طرفين يختلفان حول السلام إنما لأن كليهما « قد صنع للآخر صورة مثيرة بغيضه » خلقها التفكير والتدبير عند السياسيين . ولا بد من التخلى عن سياستهم لنولى وجوهنا نحو عصر جديد وإنسان جديد .

أما الصورة غير المباشرة فى « أشواق السلام » فهى المزاوجة التى تعرفنا على مثيل لها فى « الطعام لكل فم » بين الإطار الخارجى للمشكلة ، ومضمونها الجوهرى . فالإطار هو علاقة الحب التى نشأت بين إبنة محافظ الشرقية وإبن محافظة الغربية . والمحافظان كلاهما على طرفى نقيضه فى كل شىء كما يبدو للنظرة السريعة ، ولذلك فهما على خلاف دائم ، أحدهما يتهم الآخر بأنه « زير نساء » بينما الآخر يتهم الأول بأنه « قاتل زوجته » . وبالتالى فلابد من إيجاد حل ـ أو

عقدة بمنى أدق ـ لمنع هذا الزواج من أن يتم . وهكذا يحتال كلاهما على تزييف صورة فوتوغرافية لـكل من الفتى والفتاة فى وضع مخجل يحول دون إتمام الزواج ولـكن الشاب فى اللحظة الأخيرة يسلك فى قطع العلاقة أسلوبا مهذبا فيدعو الفتاة عند رحيله إلى جنيف ليواجهها بالصورة التى تبينها مع شاب يحيط معصمها بسوار ساعة ذهبية . غير أنه يفاجأ بها تسبقه إلى الهجوم وتعرض عليه صورة أخرى تبينه فى وضع غريب مع امرأة من طراز مشبوه وقد وقفت إلى جانبه وتهدل شعرها على كتفه . ويكتشفان معاً زيف الصورتين اللتين التقطتهما دساً وتزويراً مباحث الشرقية والغربية باتفاق سابق مع محافظ كل المحافظتين . فلم يكن الرجل الذى انحنى على معصم الفتاة سوى مخبر والدها جاء اليها بساعتها، ولم تـكن المرأة ذات الشعر المتهدل إلا إحدى بنات الهوى التى استأجرها مخبر والده لتمثل هذا الدور الذى افتعلته أثناء وجوده بالمطار عند رحيله السابق ؛ وما أن يعود السلام إلى الفتى والفتاة حتى يلتقى والداهما لقاء عدائيا أول الأمر ، ثم يكتشف أحدهما الآخر ، ويمحوان معاً الصورة البشعة التى رسمها الذهن بغير استناد على الواقع الحقيقى .هذا هو الإطار ، أما الصورة نفسها ، فهى تبدأ مع الشاب العاشق ،لأنه يعمل بالسلك السياسى . فهو يصاب بخيبة الأمل كلما وقف المعسكران فى وجه السلام يهتفان له حقاً ، ولـكنهما يعدان له الـكمين بعد الآخر فيسقط صارخاً من الألم .

لا شك إذن أن الاطار فى « أشواك السلام » يتفاعل مع مضمونها تفاعلا تلقائيا تحدده طبيعة الاختيار للشخصيات والأحداث والمواقف ، وليس محافظ الشرقية إلاّ المعسكر الشرقى ، وليس محافظ الغربية إلاّ المعسكر الغربى ،وليست قصة الحب إلاّ ذلك الهيكل الخارجى الذى يكسوه الحـكيم بالفـكرة الرئيسية التى اتضحت لنا فى مواقف الشاب بمؤتمرات جنيف .

والفرض الرئيسى عند الحكيم ، بشأن الحرب والسلام ، ينبع من نظرة رومانتيكية كما قلت . فالتسوية بين المعسكرين فى الموقف من قضية الحرب والسلام هى تسوية ظالمة لحقيقة الموقف أملتها ضرورات الإطلاق والتعميم التى يلجأ إليها الحكيم وهو يجرد الظاهرة من الأرض الاجتماعية التى نبتت منها . فهو حين ينظر من أعلى ، لا يرى سوى التسوية بين طرفى النزاع ويختار موقفاً رومانتيكياً هو التسامى عليهما بتخطئتهما معاً .

وليس المهم هو الخطأ أو الصواب فى هذا الموقف أو ذاك ، بقدر ما نلاحظ الحيرة الشديدة التى تواجه قارىء الحكيم أو مشاهدته على خشبة المسرح ، وهو يحاول أن يعرف ما الحل إذن ؟ وهى نفس الحيرة التى تواجهه فى موقف الحكيم من قضية العدل الاجتماعى . إن مصير الإنسان فى هذه الأعمال جميعها مصير ضبابى غائم لا يبين .

وعلى غير هذا النحو يعالج المسرح المعاصر المتد من أدب الحكيم هذه القضايا وتلك المشكلات . فنعمان عاشور فى « الناس اللى تحت » كان بداية جادة للتحول عن الرؤية الفردية الأخلاقية عند الحكيم ، إلى الرؤية الاجتماعية الموضوعية لظاهرة الصراع الطبقى فى المجتمع . وكذلك مصطفى مشعل فى «القنبلة الثالثة » كان بداية فهم جديد لقضية السلام على الأرض ، فقد رمز بقنبلة هيروشيما وناجازاكى إلى ذلك العدو الحقيقى للسلام . وهناك محاولات أخرى على الطريق الطويل بين العدل الاجتماعى والسلام ، تحاول أن تصوغ مستقبل الإنسان فى بلادنا والعالم ، صياغة تختلف فى الكثير مع صياغة توفيق الحكيم . على أنه يبقى لهذا الفنان العظيم دوره الرائد فى تحديد موعد الحياة مع المسرح المصرى مهما شابت هذه الحياة آثار الولادة المتعسرة .

مصادر البحث

مراجع القسم الأول

اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	طبعة
(١) سجن العمر	توفيق الحكيم	مكتبة الآداب بالقاهرة	١٩٦٤
(٢) زهرة العمر	» »	» » »	١٩٦٤
(٣) فن الأدب	» »	» » »	١٩٥٢
(٤) أدب الحياة	» »	» » »	١٩٥٩
(٥) تحت شمس الفكر	» »	» » »	١٩٣٨
(٦) من البرج العاجى	» »	» » »	١٩٤١
(٧) تحت المصباح الأخضر	» »	» » »	١٩٤١
(٨) عصا الحكيم	» »	» » »	١٩٥٣
(٩) التعادلية	» »	» » »	١٩٥٥
(١٠) شجرة الحكم	» »	» » »	١٩٤٥
(١١) سلطان الظلام « المقدمة »	» »	» » »	١٩٤١
(١٢) حمارى قال لى	» »	» » »	١٩٤٥
(١٣) تأملات فى السياسة	» »	» » »	١٩٥٤

(١٤) نماذج فنية فى الأدب والنقد ـ أنور المعداوى ـ مكتبة مصر بالفجالة ١٩٥١
(١٥) توفيق الحكيم : أفكاره وآثاره ـ أحمد عبد الرحيم مصطفى
مكتبة الآداب ١٩٥٢
(١٦) توفيق الحكيم : الأديب الفنان ـ د. زغلول سلام
(١٧) دراسات فى الأدب العربى المعاصر ـ يوسف الشارونى ،
المؤسسة المصرية ١٩٦٥
(١٨) عشرة أدباء يتحدثون ، فؤاد دواره ـ دار الهلال ١٩٦٥
(١٩) ماذا يبقى منهم للتاريخ ـ صلاح عبد الصبور ١٩٦١
(٢٠) A. Horani The Arabic Thought of Liberal Age, Oxford, London 1963
(٢١) Gamal Ahmed, The Int Orgines of Egyptian nationalism
(٢٢) Bronowsky & Western Int Traditons,

مراجع القسم الثانى

(٢٤) عودة الروح ، توفيق الحكيم ، مكتبة الآداب ١٩٦٤
(٢٥) عصفور من الشرق « « « « ١٩٦٤
(٢٦) يوميات نائب « « « « ١٩٦٤
(٢٧) فجر القصة المصرية ، يحى حقى ، المكتبة الثقافية ، دار القلم ١٩٥٩
(٢٨) مصر بين الاحتلال والثورة، صلاح ذهنى، مكتبة الشرق الإسلامية ١٩٣٩
(٢٩) توفيق الحكيم، إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجى ، دار سعد مصر ١٩٤٥
(٣٠) فى الأدب المصرى المعاصر ، د. عبدالقادر القط ، مكتبة مصر بالفجالة ١٩٥٥

(٣١) تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ـ د. عبد المحسن بدر ،
دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٣
(٣٢) دراسات فى الرواية المصرية ، د. على الراعى ، المؤسسة المصرية ١٩٦٤
(٣٣) القصة فى الأدب العربى الحديث ، د. محمد يوسف نجم
(٣٤) « « « « « د. محمود شوكت
(٣٥) الأرض ، لعبد الرحمن الشرقاوى
(٣٦) الحرام ، ليوسف أدريس
(٣٧) المعطف ، لجوجول

(٣٨) E. M. Forster Aspects of the Nevel
(٣٩) Henry James The Future of the Novel
(٤٠) Irving Babbitt Rousseau and Romanticism
(٤١) E.R. Leavis The Great Tradition
(٤٢) Jan Watt The Rise of the Novel
(٤٣) Ernesrst J.Semmons Russian Fiction and Soviet Ideology

مراجع القسم الثالث

(٤٣) أهل الكهف ، توفيق الحكيم ، دار الهلال ١٩٥٤
(٤٤) إيزيس ، « « مكتبة الآداب ١٩٥٥
(٤٥) يا طالع الشجرة ، « « « « ١٩٦٣
(٤٦) شهر زاد « « « « ١٩٦٤
(٤٧) رحلة إلى الغد « « « « ١٩٥٧
(٤٨) الطعام لكل فم « « « « ١٩٦٣
(٤٩) شمس النهار « « « « ١٩٦٤

(٥٠) رحلة الربيع والخريف توفيق الحكيم دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٤
(٥١) براكسار ، توفيق الحكيم الآداب ١٩٦٠
(٥٢) صلاة الملائكة « سلطان الظلام » الآداب ١٩٤١
(٥٣) السلطان الحائر توفيق الحكيم ١٩٥٩
(٥٤) المسرح المنوع « » ١٩٥٦
(٥٥) مسرح المجتمع « » ١٩٥٠
(٥٦) الصفقة « « « الآداب بالقاهرة ١٩٥٦
(٥٧) أشواك السلام « » » » « الكتاب الذهبى ١٩٥٩
(٥٨) لعبة الموت « » » » » » ١٩٥٩
(٥٩) الصرصار ملكا « مصير صرصار » توفيق الحكيم الآداب ١٩٦٦
(٦٠) F.L. Lucas, The Drama of Che kov, Synge,
(٦١) Yeats and, Pirandello
(٦٢) John Willett The Theatre of Bertolt Brecht
(٦٣) Ronald Gray Brecht
(٦٤) Maurice Baring Landmarks of Russian litterature
(٦٥) Eric Bently The Playwright as thinker

مراجع عامة

(٦٦) الأدب للشعب — سلامه موسى — الأنجلو المصرية ١٩٥٦
(٦٧) فى الثقافة المصرية — محمود العالم ، وعبد العظيم أنيس
دار الفكر الجديد بيروت ١٩٥٥
(٦٨) ثورة الفكر فى أدبنا الحديث — غالى شكرى — الأنجلو المصرية ١٩٦٥

(٦٩) المنتمى غالى شكرى — الزنارى بالقاهرة ١٩٦٤
(٧٠) إيزيس وأوزيريس بلوتارك — ترجمة حسن صبحى بكرى
دار القلم بالقاهرة
(٧١) المسرح المصرى — د. لويس عوض دار إيزيس بالقاهرة ١٩٥٤
(٧٢ أوزيريس — على أحمد باكثير — الشركة العربية بالقاهرة ١٩٥٩
(٧٣) أساطير فرعونية ترجمة كمال الحناوى الدار القومية بالقاهرة
(٧٤) مقالات فى النقد والأدب — د .لويس عوض — الأنجلو المصرية ١٩٦٤
(٧٥) فى النقد المسرحى — فؤاد دوارة — المؤسسة المصرية ١٩٦٥
(٧٦) سر شهر ذات على أحمد باكثير
(٧٧) سندباد مصرى — (حسين فوزى
دار المعارف
(٧٨) مسرح برناردشو — (على الراعى —
المؤسسة المصرية
(٧٩) مسرح الحكيم — (محمد مندور
دار المعرفة
(٨٠) المسرح العالمى — (لويس عوض
دار المعارف

كتابات حول الحكيم وأدبه

(١) شجرة توفيق الحكيم - فوزية مهران - صباح الخير (١٣ ديسمبر ١٩٦٢) .

(٢) دفاع عن المعقول - د . زكى نجيب محمود - الأهرام (١١ يناير سنة ١٩٦٣)

(٣) رسالة من نيويورك عن ياطالع الشجرة - أحمد بهاء الدين - الأخبار (٢٤-١٢-١٩٦٢)

(٤) توفيق الحكيم أصبح متصوفا - أحمد عباس صالح - ٢٠ ديسمبر سنة ١٩٦٢ .

(٥) طه حسين قال لى لم أفهم مسرحية الحكيم - أنيس منصور - الأخبار ١٨ ديسمبر سنة ١٩٦٢

(٦) كتاب عرفتهم : توفيق الحكيم - أحمد عباس صالح - الجمهورية - ٢٤ مارس سنة ١٩٦٢

(٧) توفيق الحكيم يعود إلى شبابه الفنى - رجاء النقاش - أخبار اليوم ١٣-١-١٩٦٢

(٨) براكسا أو انتصار الشعب - هشام متولى - الوحدة الدمشقية ٦-١-١٩٦١

(٩) زوجات أعجبن الحكيم حلمى سلام - الإذاعة (٥ - ١١ - ١٩٦٠)

(١٠) توفيق الحكيم وأدبه - محمد مندور - قافلة الزيت - يونيو ١٩٦٠

(١١) توفيق الحكيم لم يبك ساعة ولادته — صلاح المراكبي — الإذاعة — ٥—١٢ — ١٩٥٩

(١٢) يوم مع أم توفيق الحكيم — عبد التواب عبد الحى — المصور ٩—١٠—٥٩

(١٣) ولدى توفيق الحكيم — نجاح عمر — صباح الخير ١، ٨ — ١٠ — ٥٩

(١٤) أصالة توفيق الحكيم — محمد مفيد الشوباشى — الشعب ٢٥ — ٥ — ١٩٥٩

(١٥) يوميات توفيق الحكيم فى باريس — أحمد قاسم جودة — روز اليوسف ١٨—٥—١٩٥٩

(١٦) عندما يحلم توفيق الحكيم — عبد الفتاح البارودى — الأخبار ٢٧ — ٤ — ٥٩

(١٧) عودة الشباب بين توفيق الحكيم وجيته — عبد القادر حميده — التحرير (٢١ — ٤ — ١٩٥٩)

(١٨) توفيق الحكيم يشرح كيف يكتب مؤلفاته — مفيد فوزى — صباح الخير ٢٢ — ١ — ٥٩

(١٩) توفيق الحكيم والنظرة عند الوجوديين — أنيس منصور — الأخبار ١٢ ديسمبر سنة ١٩٥٨

(٢٠) هؤلاء علموا توفيق الحكيم — أحمد بهجت — الأهرام — ١٢ ديسمبر سنة ١٩٥٨

(٢١) حامل الوسام — يوسف الشارونى — روز اليوسف — (٨ ديسمبر سنة ١٩٥٨)

(٢٢) لا تشوهوا أدبنا أيضاً — عبد الرحمن الشرقاوى — الشعب (٢٥ نوفمبر سنة ١٩٥٨)

(٢٣) العقاد يحكم ببراءة توفيق الحكيم — عباس محمود العقاد — الأخبار (٢٤ نوفمبر سنة ١٩٥٨)

(٢٤) الهدم والبناء وتوفيق الحكيم — كامل الشناوى — الجمهورية — (١٨ - ١١ - ١٩٥٨)

(٢٥) توفيق الحكيم محتاج إلى معجزة - رشدى صالح — الجمهورية — (١٧ - ١١ - ١٩٥٨)

(٢٦) الفرق بين الاقتباس وتوارد الخواطر — أحمد حمروش — الجمهورية (٢٩ - ١٠ - ١٩٥٨)

(٢٧) حمار الحكيم... والحمار الأسبانى — رشدى صالح — الجمهورية (٢٨ - ١٠ - ١٩٥٨)

(٢٨) ساعة مع توفيق الحكيم — نعمان عاشور — الاخبار — ١١ أكتوبر سنة ١٩٦٥

(٢٩) لم يعد لغزاً — محمد نصر — آخر ساعة — (٨ - ٩ - ٦٥)

(٣٠) درس من توفيق الحكيم — رجاء النقاش — المصور (٣١-٨-١٩٦٥)

(٣١) الدم المسفوك بين توفيق الحكيم وبين الشعر - وحيد النقاش الأهرام (٢٥ أبريل سنة ١٩٦٥)

(٣٢) لمحات من حياة توفيق الحكيم - عادل زكى - وطنى (١٨-٤-١٩٦٥)

(٣٣) الورطة بين العامية والفصحى - د . لطيفة الزيات الأهرام - (٥ أبريل سنة ١٩٦٥)

(٣٤) لماذا لم يشتغل توفيق الحكيم بالسياسة - أحمد حجازى - روز اليوسف (١ - ٢ - ١٩٦٥)

(٣٥) سجن العمر ـ طه حسين ـ الأخبار ـ ٣٠ ـ ١ ـ ١٩٦٥

(٣٦) توفيق الحكيم يروى قصة حياته ـ محمود أمين العالم ـ المصور (٨ ـ ١ ـ ١٩٦٥)

(٣٧) السجن الذى اختاره الحكيم ـ أنيس منصور ـ (١٢ ـ ١ ـ ١٩٦٥)

(٣٨) سجن العمر — فتحى غانم — صباح الخير (٧ ـ ١ ـ ١٩٦٥)

(٣٩) حديث ليس للنشر مع توفيق الحكيم ـ عبد المنعم صبحى — بناء الوطن (أبريل سنة ١٩٦٤)

(٤٠) اعترافات توفيق الحكيم ـ فؤاد دواره ـ الجمهورية (١٧ـ١٢ـ١٩٦٤)

(٤١) توفيق الحكيم وشهر زاد الجديدة ـ رجاء النقاش ـ الجمهورية (١٩ نوفمبر ١٩٦٤)

(٤٢) الله والفنان ـ فتحى خليل ـ صباح الخير ـ (١٢ ـ ١١ ـ ١٩٦٤)

(٤٣) شجرة الحكيم سليمان ـ عبد الله الطوخى صباح الخير (٩ ـ ٧ ـ ١٩٦٤)

(٤٤) المؤلف المسرحى ومأساة الزمن ـ عبد الله الطوخى ـ صباح الخير (٩ ـ ٧ ـ ١٩٦٤)

(٤٥) الحكيم شاعراً ـ رشدى صالح ـ الأخبار (٦ ـ ٦ ـ ١٩٦٤)

(٤٦) توفيق الحكيم شاعراً ـ أنيس منصور ـ الأخبار (٢ يونيو سنة ١٩٦٤)

(٤٧) الطعام لكل فم ـ د . محمد مندور ـ الجمهورية (١٥ أبريل سنة ١٩٦٤)

(٤٨) ياطالع الشجرة بين الرمزية واللا معقول د . محمد مندور (٢٤ مارس سنة ١٩٦٤)

(٤٩) إجراء حكيم وحوار مع الحكيم — د . حسين فوزى - الأهرام (٢٨ فبراير سنة ١٩٦٤)

(٥٠) توفيق الحكيم يشرح نفسه ـ الفريد فرح ـ الأخبار (٨ ، ١٥ فبراير سنة ١٩٦٤)

(٥١) الطعام لكل فم ـ رجاء النقاش ـ الأخبار (٢٣ نوفمبر سنة ١٩٦٣)

(٥٢) استئناف الحكم فى قضية الكترا وأخواتها ـ أنيس منصور — المصور (١٥ نوفمبر سنة ١٩٦٣)

(٥٣) مطاردة شخص غريب فى مسرحيات توفيق الحكيم ـ أنيس منصور الأخبار (٥ مارس ٦٢)

(٥٤) ياطالع الشجرة ـ عبد الكريم أبو النصر — السياسة (البيروتية) (١٦ فبراير سنة ١٩٦٣)

(٥٥) رحلة صيد ـ صلاح حسنى ـ وطنى ـ (٣ فبراير سنة ١٩٦٣)

(٥٦) توفيق الحكيم يتحدث عن ـ الفن والحياة
ـ غالى شكرى ـ (حوار) العدد ١٧

(٥٧) ياطالع الشجرة ـ فؤاد دواره ـ الكاتب مايو سنة ١٩٦٣

فهرس

رقم			صفحة
١ — مدخل.			٧
٢ — القسم الأول	:	ثورة المعتزل فى البرج العاجى .	٢١
٣ — الفصل الأول	:	رحلة العمر .	٢٢
٤ — الفصل الثانى	:	فنان الحياة .	٥٣
٥ — الفصل الثالث	:	راهب الفكر	٧٩
٦ — الفصل الرابع	:	المفكر التعادلى .	١٠٧
٧ — الفصل الخامس	:	المفكر السياسى .	١٢٥
٨ — القسم الثانى	:	عودة الروح إلى الرواية المصرية	١٤٥
٩ — الفصل السادس	:	عودة الروح	١٤٧
١٠— الفصل السابع	:	عصفور من الشرق	١٩٧
١١— الفصل الثامن	:	يوميات نائب فى الأرياف	٢٢١
١٢— القسم الثالث	:	موعد الحياة مع المسرح المصرى.	٢٤٩
١٣— الفصل التاسع	:	الموت والبعث فى نظرية الخلود .	٢٥١
١٤— الفصل العاشر	:	العقل والقلب بين الفكر والعمل .	٣٠٧
١٥— الفصل الحادى عشر	:	السلطة والحرية أو الإنسان والنظام .	٣٥٧
١٦— الفصل الثانى عشر	:	العدل الاجتماعى بين السلام ومستقبل الإنسان	٣٨٥
١٧— مصادر البحث			٤٠٥

للمؤلف

١ — سلامه موسى وأزمة الضمير العربى	١٩٦٢
٢ — أزمة الجنس فى القصة العربية	١٩٦٢
٣ — المنتمى : دراسة فى أدب نجيب محفوظ	١٩٦٤
٤ — كلمات من الجزيرة المهجورة	١٩٦٤
٥ — ثورة الفكر فى أدبنا الحديث	١٩٦٥
٦ — ثورة المعتزل : دراسة فى أدب توفيق الحكيم	١٩٦٦
٧ — ماذا أضافوا إلى ضمير العصر ؟	١٩٦٦
٨ — الحداثة فى الشعر	١٩٦٦